WERNER DANCKERT

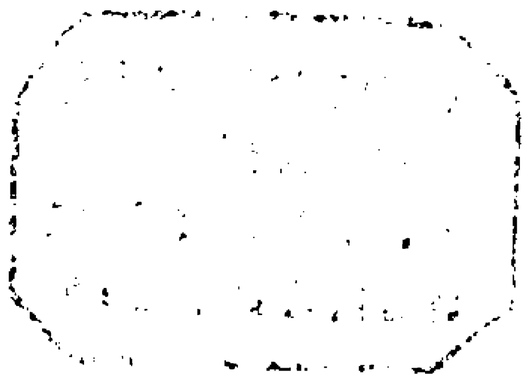
URSYMBOLE MELODISCHER GESTALTUNG

BEITRÄGE ZUR TYPOLOGIE DER PERSONAL-STILE AUS SECHS JAHRHUNDERTEN DER ABENDLÄNDISCHEN MUSIKGESCHICHTE

IM BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL

1 9 3 2

INHALTSÜBERSICHT



Seite

EINLEITUNG 13

Schiller, Simmel, Dilthey / Rutz / Nohl, Sievers, Becking / Melodiegestaltung / Sinndeutung / Untersuchungsgang.

ERSTE ABTEILUNG:
GRUNDLEGUNG 17

I. DAS WESEN DER PERSON 19

Person in der Antike / Person im Abendlande / Bewußtsein; Subjekt-Objekt-Spaltung / Lebensphilosophische Deutungen / Ethische Bestimmungen / Unbedingte Freiheit / Ethik als Bekenntnis; Wert und Sein / Person und Geist / Polarität / Persönlichkeit / Das metaphysische Problem / Mensch und Tier / Geist und Intellekt / Die metaphysische Abkunft des Geistes / Transzendenz / Die geisterfüllte Gestalt / Symbol / Die Geburt des Individualbewußtseins / Kontinuum / Die höheren Sinne und das Erlebnis der Räumigkeit / Negative Deutungen / Weltangst und -liebe / Religion als Urphänomen der Kultur und der Personalität.

II. PERSONALSTIL UND PERSONALTYPEN 33

Personalstil als geistige Manifestation / Der metaphysische Hintergrund / Metabiologische Entelechien / Historische Individuen / Idealtypen / Das Vorurteil zugunsten der losgelösten Individualität / Idealtypen und Wirklichkeit / Realtypen — im Zeitstil — im Personalstil / Übereinstimmung der drei Typologien.

III. DIE PERSONALTYPOLOGIEN DARSTELLUNG UND KRITIK 38

a) Die philosophisch-weltanschaulichen Lehren:

Schiller, Simmel 38

Selbst-Anschauung / Naiv und sentimentalisch / Weltanschauungsgegensätze / Grenzen und Mängel / Antinomie des Geschmacks / Simmels „Kant und Goethe" / Vitale Antriebe / Kant und Goethe / Ergebnisse Schiller-Simmel

b) „Psychologisch" gegründete Weltanschauungstypen:

Dilthey 43

Diltheys historischer Relativismus / Die drei Seelenvermögen / Weltanschauungstypen / Typen übergeschichtlich / Kritik; Weltanschauung zu rational gefaßt / Das psychologische Schema unzulänglich / Vermischung von personaltypischen und historischen Problemen / Wissenschaftliche Triebfedern

c) Emotionale und somatische Typen:

Rutz 48

Einstellung und Evidenzerlebnis / Körperhaltung und Stimmklang / Typen und Völker / Psychologische Deutung / Typus und Urphänomen / Sprachabläufe / Körpersymbolik

d) „Schallanalytische" Typen:

Sievers 52

Sievers „Mitbewegungen" / Naturwissenschaftliche Methoden / Die Sinnfrage / Ganzheit und Evidenzerlebnis

e) Künstlerische Personaltypen als Sinngebilde:

Nohl, Becking 53

Nohl / Grade der Personhaftigkeit / Typus I / Typus III / Typus II / Keine Urphänomene / Becking-Kurven; das dreifache Koordinatensystem / Schlagfiguren / Präge-Ästhetik / Ich und Welt technologisch gefaßt / Die drei Wirklichkeiten und Beckings Antithesen

Deutung der Becking-Kurven 59
Raumzeitliche Symbolik / Typus I / Typus III / Typus II

IV. PHÄNOMENOLOGISCHE GRUNDLEGUNG: DER MELODISCHE ENTFALTUNGSRAUM 61
Phänomenologische Skizze / Das psychologistische Vorurteil / Sinn und Sinnlichkeit / Höhe, Tiefe, Schwere usw. / Rückschwung / Distanzprinzip; Naturverwandtschaft / Tonalität / Einbruch der Harmonik / Leittöne / Zeitgestalten / Dynamik / Klangfarbe / Tonraum als kosmisches Symbol

ZWEITE ABTEILUNG:
DIE TYPEN IN VERSCHIEDENEN ABENDLÄNDISCHEN NATIONEN AM AUSGANG DES MITTELALTERS (14.—15. JAHRHUNDERT) 67

V. TYPUS UND GESCHICHTE 69
Geschichtliche Querschnitte / Typen und nationale Konstanten / Schwierigkeiten / Propädeutischer Teil / Reihenfolge der Typen in der Darstellung / Diagnose und Deutung

VI. MACHAULT–LANDINI–WOLCKENSTEIN 71
Die Ars nova und ihre Abwandlungen

Guillaume de Machault (Typus III) 72
Stetiger Fluß / Phrasierung, Gleise, Rückschwung / Leittöne / Tonalität / Kontinuum

Francesco Landini (Typus I) 74
Rundung / Synkope / Leittöne / Schwelldynamik, Rückschwung / Tonwiederholungen, motivische Entsprechungen / Haltetöne / Reimschlüsse / Das Werden

Oswald von Wolckenstein (Typus II). 78
Rhythmik und Dissonanzbehandlung, Einkerbungen, Phrasierung / Rückschwung, Leittöne / Auftakte / Gestaltung als Zugriff

VII. DUFAY – UNBEKANNTER ITALIENISCHER MEISTER – UNBEKANNTER DEUTSCHER KOMPONIST DES 15. JAHRHUNDERTS . . . 80

Die burgundisch-niederländische Kulturmitte / Der spätmittelalterliche Kosmos / Linearität / Gentil madona / Der deutsche Stil des 15. Jahrhunderts

Guillaume Dufay (Typus III) 82

Ganzheit, flüssige Tonalität, Innenpausen, Tonwiederholungen, Unterstimmen / Synkope

Unbekannter italienischer Meister (Typus I) 85

Rundung / Enthusiastische Steigerungen, Tonwiederholung, Leittöne, Richtungsgegensätze / Tonale Inseln

Unbekannter deutscher Komponist (Typus II) 87

Linienanfänge, Tonwiederholungen, tiefere Einschnitte, Generalpausen, Ansatzpunkte / Widerstand, Leittöne, Rückschwung, rhythmische Drängung, ungelöste Synkopen

DRITTE ABTEILUNG:

DIE TYPEN IN DEUTSCHLAND VOM 16. BIS ZUM 19. JAHRHUNDERT 89

VIII. M. FRANCK – H. L. HASLER MICH. PRÄTORIUS 91

Massivität / Mittelalterliche Grundhaltung / Landschaftliche Besonderheiten / Hasler und die Renaissance / Prätorius' Spätgotik / Francks Divertimento

Melchior Franck (Typus III) 93

Rückschwunggesetz / Synkope, Rhythmik, Leittöne, Chromatik

Hans Leo Hasler (Typus I). 95

Spannung und Lösung, Synkope, Endreime, Leittöne, Chromatik, Tonwiederholungen, Periodenbau

Michael Prätorius (Typus II) 98
Textbehandlung, Schärfungen, Unterbrechungen, Leittöne, Synkopen / Auftaktprinzip

IX. J. S. BACH – HÄNDEL – TELEMANN 100
Der Fluß / Individualismus und Verbundenheit / Bachs amor fati / Händels Pantheismus / Telemann und die Aufklärung

Joh. Seb. Bach (Typus III) 102
Objektivität / Stetiger Zusammenhang, lineare Anfänge, Tonwiederholung / Rückschwung / Latente Polyphonie / Leittöne (Tonmalerei) / Schwerkräfte / Laufwerk, auftaktige Schärfung, Synkope / Selbständigkeit des Motivischen

Georg Friedrich Händel (Typus I) 108
Unmittelbares Wachstum / Höhenlagen, „Atmung" / Motivische Rundungen / Richtungsausgleich / Dissonanzen, Leittöne, Chromatik / Beschleunigung, Tonwiederholung, neapolitanische Aufspaltung, Schwelltöne und Auflösungen

Georg Philipp Telemann (Typus II) 113
Reaktionsbereitschaft / Überbietungen, Einschnitte, einstrahlige Steigerung / Motivische Verfestigung, Tonwiederholung, Sprünge / Auftakte / Zielweisende Harmonik / Widerständige Leittöne / Dissonanzen / Französische Sprungrhythmik, Diminution, lange Auftakte, Innenpausen, Schwereordnung / Humoristische Gehalte / Synkope

X. MOZART-BEETHOVEN 120
Klassik kein „Zeitstil" / Klassische Gehalte / Mikrokosmos / Teiligkeit / Mozarts und Beethovens Personalstile

Wolfgang Amadeus Mozart (Typus I) 122
Der Naturgrund der Seele, Richtungsausgleich / Tonwiederholung / Leittöne / Italienische Chromatik / Chromatik der Mittelstimmen / Dissonanzbehandlung, Rückschau / Verselbständigte Schwellvorgänge / Neapolitanischer Rhythmus / Synkope / Beschleunigungen, Lüftung der Satzdichte / Sinfonische Rhythmik / Lange Auftakte, abtaktige Motive, Blickwendung zur Vergangenheit / Ordnung der Taktschwerpunkte (Metrik) / Periodenbau / Menuett / Subdominantische Harmonik / Großformale Merkmale: Das Urwunder der Geburt

Ludwig van Beethoven (Typus II) 138
Idealismus der Freiheit / Ansatzpunkte, motivische Überbietung, Unterteilungsmotive / Motivische Entwicklung, Thematik der Eröffnungssätze / Themen der Schlußsätze, Scherzotypus / Richtungswechsel / Tonwiederholung / Leittöne / Chromatik / Dissonanzbehandlung / Synkope / Auftakte / Abtakte / Innenpausen / Sinfonik / Auftaktige Harmonik / Mittelsatzthematik / Metrik / Periodenbau / Substanzloses Werden

XI. SCHUBERT-MENDELSSOHN-SCHUMANN 159
Historischer Hintergrund / Das Wunderbare als Illusion / Die Generationen / Personaltypische und geschichtliche Stellung

Franz Schubert (Typus I) 160
Polarität / Richtungsausgleich / Schlußsätze, Menuette und Scherzi / Thematik der Eröffnungs- und Endsätze, Mittelsatztypen / Chromatik / Dissonanzbehandlung / Synkope / Metrik und Periodenbau / Harmonik

Felix Mendelssohn-Bartholdy (Typus III). . 168
Rückschwung / Tonwiederholung / Leittöne und Schwerkraftdissonanzen / Chromatik / Dissonanzbehandlung / Synkope

Robert Schumann (Typus II) 171
Einschnitte / Chromatik, Leittöne, Dissonanz, Synkope, Auftakte / Metrik

XII. BRUCKNER-HUGO WOLF-MAHLER . . . 173
Kein stilistischer Generalnenner / Der Brucknerstil als Pseudomorphose / Vorklassische Züge / Sicherheit der Gestaltung / Kein persönliches Ethos / Die religiöse Wurzel / Tektonik / Gerüsttechniken usw. / H. Wolfs Stellung im deutschen Naturalismus / Mahlers Problematik

Anton Bruckner (Typus I) 178
Richtungsausgleich / Scherzotyp / Spannung und Lösung / Periodenbau / Tonwiederholung / Leitton, Chromatik / Synkopen / Abtakte, Rückschau

Hugo Wolf (Typus II). 186
Überbietungstechnik, Leitton, Chromatik / Synkope / Innenpausen

Gustav Mahler (Typus III) 189
„Unendliche Melodie“ / Leitton, Chromatik, Synkope

XIII. DEUTUNG DER PERSONALTYPEN . . . 191
Fragestellung / Typus I / Typus III / Typus II / Die religiösen Ursymbole / Fachwissenschaftliche Lösungen begrenzt

NAMENVERZEICHNIS 196

ABKÜRZUNGEN

A f Mw = Archiv für Musikwissenschaft
BB = Preußische Staatsbibliothek Berlin
DTB = Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTD = Denkmäler deutscher Tonkunst
DTOe = Denkmäler der Tonkunst in Österreich
KIMG = Kongreßbericht der Internationalen Musikgesellschaft
SIMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
Z f Mw = Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG = Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

EINLEITUNG

Im Zeitalter unserer deutschen klassischen Dichtung, mit dem Aufdämmern jenes tieferen geschichtlichen Bewußtseins, das nur den Menschen einer Spätzeit sich eröffnet, wurden die ersten Bausteine zu einer *Typologie der Person* gelegt. *Schiller* war es, der mit seinem Versuch über naive und sentimentalische Dichtung als erster bedeutsame Verschiedenheiten der künstlerischen Welt-Anschauung aufdeckte, die weit über den engeren Umkreis zeitlich oder landschaftlich bedingter Stilgegensätze hinausweisen. Was ihm und den Romantikern noch vorwiegend als Widerstreit der Kunstrichtungen galt, erweiterte sich seit *Nietzsche* und der *lebensphilosophischen* Schule zum Nebeneinanderbestehen letztlich undurchschaubarer, irrational verwurzelter Standorte menschlichen Daseins. So deuten *Dilthey*[1] und *Simmel*[2] „das ewige Aneinandervorbeireden" der großen Denker, und sie sprechen damit zugleich den Verzicht auf eine „endgültige Lösung" aus. Allerdings wächst nach Diltheys Lehre die Mannigfaltigkeit der geschichtlich wirksamen Weltanschauungen aus *drei umfassenden Wurzelformen* hervor. Es sind die immer wiederkehrenden, übergeschichtlichen, aber persönlich gebundenen Standorte des „objektiven Idealismus", des „Naturalismus" und des „Idealismus der Freiheit".

So weit war die geistesgeschichtliche Durchleuchtung der personaltypischen Weltanschauungsgehalte etwa bis zum Ausgange des 19. Jahrhunderts fortgeschritten. Da entdeckten (völlig un-

---

[1] W. Dilthey: Die drei Grundformen der Systeme; in: Arch. f. Gesch. d. Philos., Bd. 11, S. 557, abgedruckt in Bd. IV der Ges. Ausg.; vgl. auch Bd. II, S. 312. — Das Wesen der Philosophie; in: Die Kultur der Gegenwart, I. Teil, Abt. 6, S. 55 ff., Berlin 1921. — Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen; in: Weltanschauung, Sammelwerk, Berlin 1911, S. 3 ff. — Weltanschauungslehre, Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie; in: Ges. Schriften, VIII. Bd., Leipzig und Berlin 1931.

[2] Kant und Goethe, München o. J.

abhängig von diesen Erwägungen der relativistischen Geschichtsforscher) Josef und Ottmar *Rutz*[3] das eigentümliche *Körpersymbol,* das diesen „Weltanschauungstypen" entspricht. Drei verschiedenartige Grundhaltungen des Leibes, bei allen Menschen als „Personalkonstanten" nachweisbar, kommen mit eigentümlichen Unterschieden des Sprachklangs und des seelischen Erlebens überein.

Die Brücke zwischen Rutzens empirisch-somatischer und der geistesgeschichtlichen Typologie Diltheys schlug als erster Hermann *Nohl* in seiner Studie „Stil und Weltanschauung"[4], wobei er bereits Werke der Dichtung, Musik und der bildenden Kunst als Beweisstücke heranzog. Seiner Deutung schloß sich im wesentlichen Gustav *Becking*[5] an, der in Gemeinschaft mit dem Germanisten Eduard *Sievers* abermals eine Verkörperungsform der drei Typen entdeckte: die sogenannten *Personalkurven* (von Sievers Beckingkurven genannt), d. h. Taktierbewegungen, die den rhythmischen Grundablauf in Werken der Klangkünste — Dichtung und Musik — raumzeitlich gestaltet abbilden.

Vor einigen Jahren gelang es schließlich dem Verfasser dieses Buches, eine sinnentsprechende Ausdrucksform der drei seltsamen Wurzelformen des Personalstils im Bereiche der *Melodiegestaltung* zu erschließen[6]. Die nachfolgenden Untersuchungen wollen einmal der musikwissenschaftlichen Stilkritik ein neues Hilfsgerät zur Verfügung stellen, zum anderen aber einen Weg von der engeren Stilkunde zur allgemeinen Geistesgeschichte weisen.

---

[3] Ottmar Rutz: Sprache, Gesang und Körperhaltung, München 1911, 2. veränderte Aufl. 1922. — Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme, München 1908. — Typen-Stimmbildung (zus. mit Klara Rutz), Leipzig 1920. — Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911. — Menschheitstypen und Kunst, Jena 1921. — Vom Ausdruck des Menschen, Lehrbuch der Physiognomik, Celle 1925.

[4] Jena 1920.

[5] Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928. Dem Verfasser war Beckings Habilitationsschrift schon mehrere Jahre vor der Drucklegung bekannt.

[6] Die A-dur-Suite in Friedemann Bachs Klavierbuch. Grundsätzliches zur Stilkritik; in: Z. f. Mw., Jahrg. 7, 1925, S. 305 ff. — Personale Typen des Melodiestils; in: Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig, Leipzig 1926, S. 108 ff.

In verkürzter Gestalt (die Kap. IV bis X umfassend) lag die Arbeit im Jahre 1925 als Habilitationsschrift mit dem Titel „Personale Typen des Melodiestils" ungedruckt vor. Mittlerweile habe ich die typologischen Untersuchungen bis zum Ausgange des 19. Jahrhunderts weitergeführt und eine *zusammenfassende Deutung* der personaltypischen Sinngehalte versucht. Dabei stellte sich heraus, daß die Personaltypen letzte, übergreifende Sinnzusammenhänge des Kulturdaseins darstellen, deren Reichweite und Gehalt eine jede nur *fach*wissenschaftlich umgrenzte Deutung nicht zu umspannen vermag. Eine Auseinandersetzung mit den bisher vorliegenden Auslegungsversuchen meiner Vorgänger ließ erkennen, daß jeglicher deutenden Typologie vorangehen müsse die grundsätzliche Frage nach dem *Wesen der Personalität.* Es ist das uralte Thema von der „Stellung des Menschen im Kosmos".

Der Gang der Untersuchung führt daher zunächst in das Grenzland einer geistesgeschichtlich gegründeten *Anthropologie:* von den Problemen der *Personhaftigkeit* und des Personal*stils* zu den Grundfragen der Personal*typologie,* wobei die *Darstellung und Kritik der bereits vorliegenden Typenlehren* die Fragestellung der späteren Deutung vorbereitet. Die nachfolgenden *Analysen,* eingeleitet von einer skizzenhaften *Phänomenologie des Melos,* umfassen abendländische Melodiestile vom 14. bis zum Ausgange des 19. Jahrhunderts. Das letzte Ziel bleibt indessen die *Deutung der typologischen Sinngehalte.* Ihre phänomenologische Durchleuchtung ergibt nun, daß die von Dilthey, Nohl und Becking angestrebten „philosophisch-rationalen" oder genauer gesagt „innerweltlichen" Auslegungen nicht bis zum inneren Wesensgrunde der Personaltypen vordringen, der hinabreicht bis zu den tiefsten und ältesten Schichten der Seele, bis zu den *Urbildern religiösen Erlebens.*

ERSTE ABTEILUNG:

GRUNDLEGUNG

I. DAS WESEN DER PERSON.

Den geschichtlichen Ursprunge nach ist der Begriff der Person zunichst nicht viel mehr als eine der antiken juristischen Praxis entrommene Unterscheidung ohne tiefere geistesgeschichtliche Verwurzelung: persona (ursprünglich = Maske) bedeutet die „Trigerin von Rechtsbeziehungen“ [1], den „freien Menschen“ weiterhin bei den Römern, am Ende den Menschen kat exochen. Der geschichtliche Zusammenhang dieser Gleichsetzung mit dem römischen Gerichtsverfahren, in welchem die auftretenden Gegner den Schauspielern gleich im Namen eines anderen sprachen und sozusagen „seine Rolle spielten“ (personam agere), darf als bekannt vorausgesetzt werden.

Über diese pragmatische Sinngebung hinaus bedeutet persona in der antiken Welt kaum mehr als ein „Nicht-Tier“: „Niemand hat jemals von einer persona animalis gesprochen, vielmehr steht dem blofen animal der Mensch als persona gegenüber“ (Hirzel). Und das ist wohl auch der Vulgärsinn des Wortes bis auf den heutigen Tag geblieben. Sobald jedoch der Versuch gewagt wird, der persona im metaphysischen Bereiche einen fest umrissenen Ort zuzuweisen, beginnen die Schwierigkeiten und Meinungsverschiedenheiten. Während die Metaphysik des Mittelalters (namentlich die Scholastik), philosophischen Überlieferungen der Antike folgend, die Person vorwiegend als „*Vernunftwesen*“ zu fassen versuchte — wobei die Vernunft immerhin noch als ein umfassendes geistiges Prinzip, als „lumen naturale“ galt —, hat sich in den letzten Jahrhunderten, etwa seit Descartes, das kennzeichnende Merkmal zusehends auf die Erscheinung des *Bewußtseins* schlechthin verengt Durch Kant und einige seiner Nachfolger rückt der Akzent schließlich auf die „freie“ Selbsttätigkeit des handelnden Einzel-

[1] Rudolf Hirzel: Die Person. Begriff und Name derselben im Altertum. In: Sitzungsberichte der Königl. Bayr. Akad. d. Wissenschaft, philos.-philol. und histor. Kl., Jg. 1914, 10. Abh., München 1914 S. 50 ff.

wesens, auf die „*Autonomie*" des sittlichen Bewußtseins. Die Person erscheint dem Verkünder des klassischen Freiheitsethos als Selbstzweck und Selbstwert.

Daß die Personhaftigkeit als Bewußtseinstatsache innerhalb des uns zugänglichen Geschichtsabschnittes sich im allgemeinen zusehends *schärfer* ausprägte, ist schon von vielen Beobachtern hervorgehoben worden. Man bedenke etwa, welcher Grad des Abgeschlossenseins und der Vereinzelung schon mit der nachfolgenden Begriffsbestimmung des Thomas von Aquin erreicht wird: „Das Substanzsein, das In- und Für-sich-Sein weist Vollkommenheitsgrade auf. Eine Einzelsubstanz, die in sich geschlossen und vollständig ist, welche nicht mittelbar ist, heißt Suppositum oder Hypostase. Ist diese Hypostase ein vernunftbegabtes Wesen, dann heißt sie Person." (Nach Grabmann: Thomas von Aquin, Kempten u. München 1912, S. 67.)

Auch die heute umlaufenden phänomenologischen Klärungsversuche zehren in der Hauptsache von dem überkommenen Gedankengut. Die Mehrzahl der Psychologen folgt der Barockphilosophie, welche das *Bewußtsein* zum Kennzeichen der Personalität erhob. Als Urphänomen der Personhaftigkeit gilt hiernach die Scheidung von erlebender Individualität und Umwelt, die Subjekt-Objekt-Spaltung[2]. Wer mag indessen Gewähr leisten, daß diese Kluft allein die *Menschenwelt* durchzieht? Spricht nicht vieles dafür, daß zum mindesten auch die *höheren Tiere* Spuren eines solchen „Bewußtseins" besitzen, daß die *Dinge*, auf die sich ihr doch augenscheinlich mitunter „rationales", z. B. kombinatorisches Verhalten[3] bezieht, von ihnen als „gegenüberstehend" oder besser: individualitätsfremd empfunden werden? (Freilich: „Zweckmäßigkeit des Handelns ist kein Beweis für Einsichtigkeit des Handelns"[4], d. h. für die Einsicht des handelnden Einzelwesens, wobei aber nichts über gegebenenfalls zu postulierende Einsichten eines ihm übergeordneten „biologischen Zentrums" auszumachen wäre.) Ich bin überzeugt, daß mancher Biologe noch weiter ginge und geneigt wäre, eine Subjekt-Objekt-Spaltung überall dort anzusetzen, wo

[2] K. Jaspers: Psychologie der Weltanschauungen, Berlin 1919, S. 18 ff.
[3] Vgl. Wolfgang Köhlers Intelligenzprüfungen an Anthropoiden; in: Abhandlg. d. Preuß. Akademie 1917. Ferner: Forschungen an Menschenaffen; in: Zeitschrift f. Ethnologie, Jg. 52, Berlin 1922, S. 481 ff.
[4] Wilhelm Neumann: Mensch und Tier, Heidelberg 1928, S. 127. Das ausgezeichnete Werk enthält auch alle wichtigen Literaturangaben zur Frage seiner Thematik.

sich ein Lebensmittelpunkt bildet, wo eine organische *Individualität* den Widerständen einer „*Umwelt*" begegnet. Entschlösse man sich zu einer solchen Voraussetzung, so könnte indessen die Subjekt-Objekt-Spaltung unmöglich noch als das Erzeugnis oder als alleiniges Bestimmungsmerkmal menschlichen „Bewußtseins" angesehen werden; der menschliche Verstand fände *diese* tiefe Kluft als ein wesentliches Vermächtnis des organischen Lebens vor. Dann wäre aber auch die Hypothese nicht ohne weiteres abzulehnen, daß in dem Augenblicke, wo der Mensch sich der Spaltung im eigentlichen Sinne „bewußt" wird, d. h. mit der Hinwendung auf das eigene *Selbst*, eine andere, weder biologisch noch rational zu deutende Triebkraft sich zu regen beginne, die auf Überwindung oder *Überbrückung* der Kluft ausgeht; nicht im zwecksetzenden Intellekt, sondern im Erlebnis *kosmischer Verbundenheit* wäre in diesem Falle das Urphänomen der Personalität zu suchen.

Man wird es den Triebfedern des spätabendländischen Rationalismus und seiner einseitig verstandesgegründeten Seelenlehre zuschreiben müssen, wenn die Meinung hoch kam, man könne das Wesen der Personhaftigkeit aus den Gegebenheiten alltäglicher, innerweltlicher Bewußtseinslagen und -leistungen ableiten. Auch wenn man diese Auffassung „lebensphilosophisch" unterbaut, wie William *Stern* [5], und „Bewußtsein", das „Scheidemittel" zwischen der Person und der Welt, als „Zeichen oder Zeugnis eines Konflikts" (also vom *Dasein* her) zu begreifen sucht, erweist sich am Ende doch das Unterscheidungsmerkmal als trügerisch. Denn wenn einmal zugegeben wird, daß nur *Grad*unterschiede des „Bewußtseins" und der ihm zugeschriebenen Zerklüftung zwischen den verschiedenen Lebewesen bestehen, so fällt die scharfe Grenze zwischen dem Menschen und den übrigen Organismen, oder sie verlagert sich, wie bei O. *Spengler* [6], zwischen das frei bewegliche Tier- und das landschaftlich-„kosmisch" gebundene Pflanzendasein („Dasein" und „Wachsein"). Biologische Individualität und Personalität kommen dann überein. W. *Neumann* [7] ist völlig im Recht, wenn er sagt, daß die Frage des *Bewußtseins* im

---

[5] Die menschliche Persönlichkeit, 2. Aufl., Leipzig 1919, S. 224 ff.

[6] Der Untergang des Abendlandes II, 1. bis 15. Aufl., München 1922, S. 3 ff.

[7] Mensch und Tier, Heidelberg 1928, S. 129.

„Mensch und Tier"-Problem überhaupt keine Rolle spielt, weil sowohl vitalseelische wie geistige Gehalte in bewußten wie unbewußten Zuständen auftreten können.

Wer aus dem Dilemma einen Ausweg sucht, um die „Würde der Person" zu retten, ohne sich in den Irrgarten der Metaphysik zu verlieren, wird vielleicht versucht sein, auf den *Autonomie*gedanken *Kants* zurückzugreifen, dem die Person als ein höchster Selbstwert erschien, demgegenüber alle anderen Daseinsformen lediglich „Mittel zum Zweck" bedeuten. Für Nikolai *Hartmann*, der eine ähnliche Stellungnahme derzeit wohl am klarsten vertritt[8], liegt denn auch das Wesen der Personalität völlig im Bereiche des *ethischen* Verhaltens. Ungemein bezeichnend ist es nun, wie auch der letzte Schimmer von überpersönlicher Glorie, der den von Kant ausgehenden Systemen der Ethik immer noch anhaftete, zu zergehen droht, indem sich die ganze Fragestellung ausschließlich auf das *vereinsamte Subjekt* zuspitzt. Hartmann unterscheidet scharf zwischen *Personalität* und bloßer *Subjektivität.*

„Personen . . . sind in einen anderen Zusammenhang eingeflochten als den der Erkenntnisrelation. Die Korrelation von Subjekt und Objekt erschöpft ihren konkreten Lebenszusammenhang nicht."

„Ein und dasselbe Wesen, in dem Subjekt und Person zusammen gehen, ist ein anderes als Subjekt, ein anderes als Person. *Als Subjekt ist es ein rein ontologisches Wesen* und steht der realen Außenwelt als einer zum Teil objizierten gegenüber. *Als Person aber ist es zugleich ein axiologisches Wesen,* ist mit seinen transzendenten Akten zugleich Träger spezifischer, nur ihm als solchem eigentümlicher Werte und Unwerte." (Nikolai Hartmann: Ethik, Berlin und Leipzig 1926, S. 210 ff.)

Damit erhebt sich die Person zu einer metaphysisch letzten Instanz, denn es darf weder ein „überindividuelles Bewußtsein", eine (möglicherweise metaphysisch gegründete) „praktische Vernunft", wie bei Kant, noch ein überpersönliches „Reich der Werte", wie bei Rickert und anderen Neukantianern, bestehen: sonst wäre Freiheit eben keine Freiheit der *Person*[9]. Das „Determinierende" eines sittlichen Aktes (der „Wille") muß zugleich völlig bewußt und *nur* bewußt entspringen, nicht etwa „unbewußten" Tiefenschichten des Subjekts, wie Fichte oder Schopenhauer lehren;

[8] Noch schärfere Zuspitzung hat D. *Kerler*, der Verfechter des „postulatorischen Atheismus", dem Gedanken gegeben (Weltwille und Wertwille, Leipzig 1925).

[9] Nikolai Hartmann: Ethik, Berlin und Leipzig 1926, S. 647.

und er soll anderseits „frei“ im doppelten Sinne sein: unabhängig von der Naturgesetzlichkeit und allen übrigen ontologischen Determinationen und „frei“ sogar in Hinsicht auf die sittlichen „Prinzipien“ oder „Werte“ und ihre Sollensforderungen!
Hierauf ist zu erwidern, daß Hartmanns Wertesystem — wie *jede* Wertstufenreihe — ein letzthin irrational verwurzeltes *Bekenntnis* darstellt, keineswegs aber eine wissenschaftlich erweisbare *Einsicht*. Überhaupt ist der Gedanke einer „wissenschaftlichen“ Begründung des rechten Tuns ein ganz und gar spätzeitlicher, ein Zeugnis kosmischer Entwurzelung; die großen Weisheitslehrer der fernöstlichen Kulturen würden ihn nur belächelt haben.
In einem Punkte stimmt jedenfalls die Mehrzahl der außerabendländischen Moralanschauungen überein: in der Lehre nämlich, daß rechtes Tun nichts anderes bedeutet als die Einfügung des Menschen in eine vorgegebene Weltordnung. Allgemeiner gesprochen: für ein jedes Weltbild, das noch auf irgendeine Art am Erlebnis der kosmischen Verbundenheit teilhat, wird dem Stufenbau des *Seins* eine Abstufung der *Werteträgerschaft* entsprechen. Nur das vereinsamte, individualistisch überspitzte Philosophieren des späten Abendlandes konnte den Gedanken wagen, das souveräne Ich sei Maßstab und „Erzeuger“ des freischwebenden Wertes schlechthin. Obwohl Hartmann nicht zu den Verfechtern eines *unbeschränkten* ethischen Selbstschöpfertums gehört — er lehrt z. B. gewisse „heteronome“ Bereiche des Handelns im Gegensatz zu Kerler —, so zeigt doch sein Versuch auf das deutlichste, daß es unmöglich ist, auf das ethische Phänomen, in seiner Vereinzelung betrachtet, eine Bestimmung der *Personhaftigkeit* zu gründen.
Eine *dritte* geschichtlich verfolgbare Gedankenrichtung nimmt ihren Ausgang von der Philosophie der reifen Antike. Von dorther durchformt sie die abendländische Überlieferung seit dem Beginn des Mittelalters bis auf den heutigen Tag in mannigfachen Abwandlungen. *Personsein* bedeutet für diese Lehre in erster Linie ein *Teilhaben des leibseelischen Einzelwesens am Geiste*, wobei der Begriff des Geistes eine *metaphysische Wesenheit* mit überindividuell-kosmischen Sinngehalten meint (Logos, Pneuma, Creator spiritus), nicht etwa das menschlich beschränkte Verstandesvermögen. Noch die romantischen Denker (z. B. *Carus*

und Gotthilf Heinrich *von Schubert*) betrachten die Erscheinung der menschlichen Geistigkeit als einen Abglanz des allgemeinen, umfassenden Weltgeistes.

„ . . . Anders dagegen und selbständiger, nur auf göttliches Sein, nicht auf irgendeine Kraft der Kreaturen gegründet, erscheint das Selbstbewußtsein in der Seele des Menschen. Hier ist ein Sein vergleichbar dem göttlichen, welches sich überall im Strom des Vergänglichen als ein ewig dasselbe Bleibendes erkennt und sich bei seinem Namen: »Ich bin es« nennt. — Nur im Menschen ist jene Wirklichkeit des Seins, welche sich auf ein Teilhaben im göttlichen Sein gründet, darum ist auch bloß in ihm ein wahrhaftes Selbstbewußtsein; im Tier ist zunächst nur ein beziehungsweises Sein für und zu allen anderen Kreaturen, ein Teilhaben an dem Sein der ganzen Sichtbarkeit." (G. H. von Schubert, angef. nach der Auswahlsammlung „Romantische Naturphilosophie" von C. H. Bernoulli und Hans Kern, Jena 1926, S. 127 f.)

In neuerer Zeit haben namentlich Ludwig *Klages*, Otto *Gründler*, Max *Scheler*, Paul *Häberlin*, Wilhelm *Neumann* und Hellmuth *Pleßner* diese alte Doktrin zu erneuern versucht[10]. Die Eigenart der personalen Zentren bestünde hiernach darin, in *beiden* Reichen — dem des Geistes und dem der psychovitalen Geschehnisse — beheimatet zu sein. Der Mensch als „Bürger zweier Welten": das ist ein antiker Gedanke, der noch im Kant-Schillerschen „Idealismus", wenngleich schattenhaft, fortlebt. Zugrunde liegt immer eine Metaphysik, die zwischen „*Psyche*" und „*Pneuma*" (mit den Gnostikern zu reden) unterscheidet.

Für diese „polare" (mitunter auch „dualistische") Deutung der Personhaftigkeit sprechen mancherlei geistesgeschichtliche Erfahrungen. Immer scheint eine Art Gleichgewichtszustand gemeint zu sein zwischen den „zwei Seelen" in des Menschen Brust. Wo hingegen nur einer der beiden Pole bejaht und der andere verneint wird, da kommt es zu mehr oder minder „unpersönlich" anmutenden Haltungen: sowohl die hochspirituelle Askese, die radikale Verneinung des Trieblebens, als auch der „dionysische"

---

[10] L. Klages: Mensch und Erde, München 1925, S. 67 ff. — O. Gründler: Elemente zu einer Religionsphilosophie auf phänomenologischer Grundlage, München 1922, S. 77 ff. — Max Scheler: Mensch und Geschichte; in: Die neue Rundschau, Juli 1926, 7. Heft, S. 471 ff. Ferner: Die Sonderstellung des Menschen; in: Mensch und Erde (Sammelwerk), Darmstadt 1927, S. 192 ff. — Paul Häberlin: Der Geist und die Triebe, Basel 1924, S. 411 ff. — Wilhelm Neumann: Mensch und Tier, Heidelberg 1928, S. 41 ff. — Hellmuth Pleßner: Die Stufen des Organischen und der Mensch, Berlin und Leipzig 1928, S. 395 ff.

Vitalrausch, wie er sich in den mannigfachen orgiastischen Kulten der Frühzeit verkörpert, sind dem Ausgleich zuwider, welcher sich in der persönlichen Übereinkunft vollzieht. Von Kungfutses Lehre bis zu Goethes Persönlichkeitsideal hin sind es namentlich die klassikverwandten, vermittelnden Einstellungen, denen die harmonische Einheit der Person als ein mikrokosmisches Symbol gilt.

Neuerdings scheint nun zwar der Begriff der „*Persönlichkeit*" eine mehr innerweltliche Färbung anzunehmen, mit deutlicher Hervorkehrung der vitalen Wesenszüge. Thomas Mann z. B. folgt ein wenig ironisch diesem Sprachgebrauch im „Zauberberg", wenn er den Rubens-Nachfahren Mynheer Peeperkorn leitmotivisch eine „Persönlichkeit" nennen läßt. Aber nichtsdestoweniger verbleibt es auch hier am Ende noch bei einer -- allerdings stark abgeblaßten -- Vorstellung von „Ganzheit" und „Verbundenheit". — Selbst der „geistfeindliche" Klages läßt die erfüllte Persönlichkeit als einen zeitweiligen Waffenstillstand im ewigen Kampfe zwischen „Leben" und „Geist" gelten. (Über den Begriff der Persönlichkeit; in: Mensch und Erde, München 1929, S. 89.)

Augenscheinlich bildet die *Persönlichkeit* eine spezifisch *abendländische* Daseinsform. Personen kennen auch die Antike und die Kulturen des Ostens: die *Persönlichkeit* hingegen ist ein eminent „konzentrisch" gefügtes Gebilde, ein Wesen, das alle Dinge und Ereignisse zunächst vom Standorte der Ichperspektive her betrachtet, wohingegen der Mensch des Ostens gewissermaßen *Reihungen* vornimmt, das naturgegebene Hinter- und Nebeneinander im Äußeren wie im Inneren beläßt: „das orientalische Ich hat seiner Natur nach wirklich Teile, das occidentale nur Seiten gemäß seinem ganz anderen Bau, und die Teilungen, die es in ihm gibt, sind folglich unnatürlich und Verletzungen seiner organischen Gliederung". (Willy *Haas*: Die Seele des Orients, Jena 1916, S. 13/14.)

Es scheint, daß sich hier ein gangbarer Weg eröffnet. Wenn weder das „Bewußtsein" im Sinne des Erlebens der Subjekt-Objekt-Spaltung noch das freischwebende ethische Phänomen eine befriedigende Deutung ermöglichen, so liegt der Grund wohl darin, daß beide Erklärungen naheliegende, endliche Lösungen für ein Problem suchen, in dessen Wesen es liegt, ins *Metaphysische* zu münden. Nicht minder gilt dieser Einwand allen „naturalistischen" Deutungsversuchen.

Wenn man vom Standorte einer geistesgeschichtlichen Anthropologie die Frage stellt, in welchem Betrachte der Mensch sich über das tierische Dasein erhebt, so ist es von vornherein klar, daß weder biologische (aufrechter Gang, Daumenbeweglichkeit usw.) noch technologische Merkmale (Werkzeuggebrauch, überhaupt Artefakte *als solche*) noch etwa besondere psychische Eigenschaften (z. B. die Fähigkeit, Affekte „auszudrücken" u. ä.) ihn

mehr als *graduell* vom Tiere unterscheiden. Vielmehr liegt das Eigentümliche, Überhöhende des Menschendaseins allein in jenen Schöpfungen, die — neben dem vitalseelischen „Ausdruck" und mit ihm verflochten — einen *geistigen Gehalt* in sich bergen, in allen Gebilden des „objektiven Geistes" also, die das Phänomen der *Kultur* in der weitesten Bedeutung des Wortes ausmachen. *Geformtsein* und Formkraft in übervitaler Bedeutung, *geistige Sinnhaftigkeit* — die nicht gleichbedeutend ist mit rational durchsichtiger Zweckhaftigkeit — scheinen also vom richtig verstandenen Wesen der kulturverwirklichenden Person unzertrennlich.

Es gibt bekanntlich auch objektivierte *Formen* innerhalb der *puren Vitalität*. Wenn daher W. Strich (Wesen und Bedeutung der Geistesgeschichte; in: Die Dioskuren I, München 1922, S. 2ff.) erklärt: „Der Begriff Geist . . . hebt aus den psychischen Phänomenen eine Sphäre heraus, die nur dem menschlichen Bewußtsein eigen ist . . . die Sphäre des objektivierenden Bewußtseins, das im Werk oder der Kultur seinen Ausdruck findet und Geschichte begründet", so ist das zwar keine falsche, aber zum mindesten eine *tautologische* Aussage im Hinblick auf unsere Fragestellung. Denn nicht auf das „Objektiviertsein" an sich kommt es an — das mag sich auch bei tierischen Artefakten, z. B. Termitenhügeln finden —, sondern auf einen bestimmten Sinn der Objektivationen, eben den *geistigen* oder kulturellen!

Individualität (Subjektivität) allein genügt nicht — soweit ist N. Hartmanns Analyse beizustimmen; was dabei unter „Geist" zu verstehen sei, mit einer Begriffsbestimmung beantworten zu wollen, wäre wohl vermessen, denn eine letzte und umfassende Wesenheit läßt sich auf keine Formel bringen. Daher mag es vorerst genügen, ein heute noch umlaufendes rationalistisches Vorurteil abzuwehren: Geist sei gleichbedeutend mit dem zwecksetzenden Intellekt zivilisatorischer Spätzeiten. Schon M. *Scheler*[11] hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß der Geist „metaphysischer Provenienz, nicht empirischer" sei. Was Positivisten und Pragmatisten unter „Geist" verstehen, „jenes mittelbare Denken der technischen Intelligenz: . . . dieser »Geist« kann dem Menschen weder als »Logos« ein neues Seinsreich noch als »reine Liebe« ein Wertreich eröffnen; er schafft nur immer kompliziertere *Mittel* und *Mechanismen* für Triebe, die er eben hierdurch verderbt und aus ihrer natürlichen Harmonie bringt". Am ehesten noch ließe

[11] Mensch und Geschichte; in: Die neue Rundschau, Leipzig 1926, S. 473ff.

sich *Häberlins* Formel solchen Mißdeutungen entgegensetzen; heißt ihm doch Geist geradezu „Sehnsucht nach Nichtexzentrizität überhaupt".

Die *metaphysische Frage* läßt sich wohl leicht umgehen, kaum aber wirklich austilgen. Es ist z. B. nur eine andere, unterirdische Form von „Metaphysik", genauer gesagt: die Ideologie des neuzeitlichen „Autonomen", die sich mit der Erklärung begnügt: „Geist ist die bewußte Auseinandersetzung mit der Welt und ihre Gestaltung im Werke. Dies vollzieht sich zweifellos in individuellen Bewußtseinsprozessen, denn die Annahme der Existenz und der metaphysischen Selbstbewegung eines Gesamtgeistes ist leere Metaphysik." (Walter *Strich:* Wesen und Bedeutung der Geistesgeschichte; in: Die Dioskuren I, München, 1922, S. 2 ff.) Gewiß wird niemand heute ernstlich daran denken, die leere Dialektik des Hegelschen „Weltgeistes", die sich mit der „vernünftigen" Wirklichkeit deckt, wieder aufleben zu lassen. Damit aber ist die Frage nach der übergreifenden metaphysischen Wesenheit „Geist" nicht einfach aus der Welt geschafft. Der letzte Sinn des Geistigen bleibt transzendent und läßt sich daher durch den Rückgang auf „individuelle Bewußtseinsprozesse" nicht umschreiben. Anders gefaßt: Die *Kultur* darf als eine Erscheinungsform des *Geistes* angesehen werden, aber nicht umgekehrt, wie schon der Altmeister J. *Burckhardt* wußte, als er in seinen Weltgeschichtlichen Betrachtungen schrieb: „Kultur nennen wir die ganze Summe derjenigen Entwicklungen des Geistes, welche spontan geschehen und keine universale oder Zwangsgeltung in Anspruch nehmen."

Ebensowenig vermag ich H. *Pleßners* Versuch als gelungen anzusehen, Geist als das *„reine Wir"* zu erfassen, also mit Hilfe eines *sozialpolitischen* Leitbegriffes, wobei jedoch die *„Ergänzungsbedürftigkeit"* oder *„Nacktheit"* der menschlichen Lebensform als das „Movens" gilt „für alle spezifisch menschliche, d. h. auf Irreales gerichtete und mit künstlichen Mitteln arbeitende Tätigkeit, der letzte Grund für das *Werkzeug* und dasjenige, dem es dient: die *Kultur.*" (Die Stufen des Organischen und der Mensch, Berlin und Leipzig 1928, S. 311.) Freilich begnügt sich Pleßner vorsichtigerweise mit der Feststellung dieser „exzentrischen Lebensstruktur", die im „Formtypus menschlicher Existenz selber liegt", wohingegen Theodor *Lessing* (Europa und Asien, 5. Aufl., Leipzig 1930) die Wandlung des friedlich dahinlebenden Tieres zum „werkzeugschaffenden Raubaffen" aus der Abwehr einer vorzeitlichen Kältewelle zu erklären sucht!

Hier ist jedenfalls ein umfassender Wesenszug der geistigen Welt berührt: ihre *Transzendenz.* Geistiger Gehalt liegt überall dort vor, wo der Sinn des Werkes oder Gebildes sich nicht in der Verwirklichung des vitalen Kreislaufs erschöpft, sondern darüber hinausragt in ein Reich, das sowohl jenseits aller verstandesgegründeten Zweckmäßigkeit als auch jenseits der biologisch-entelechialen Sinnhaftigkeit liegt. (Zwischen einer Bienenwabe

und einem primitiven menschlichen Gerät mag allenfalls nur ein Gradunterschied liegen; aber noch die höchsten „Kunstformen der Natur" sind von den wirklichen Kunstwerken durch eine tiefe Kluft getrennt.) Jegliches Kulturgut — Sprache, Schrift, Kunstwerke, Sozialverbände und Kulte — weist in diesem Sinne über sich selbst hinaus, namentlich aber die *Religion*, die bewußte Hinwendung des Menschen zu übergreifenden kosmischen Wesenheiten, die seine Vereinzelung aufheben.

Die meisten Bestimmungen, die man in neuerer Zeit dem Menschenwesen zuschrieb, erweisen sich bei schärferem Zusehen als nebensächliche oder abgeleitete Phänomene. „Werkzeuge", „Geräte", „Wohnbauten", sogar „Waffen" sind den Tieren ebensowenig grundsätzlich fremd wie ziemlich verwickelte Formen der „Vergesellschaftung" („Ständestaaten" bei Bienen, Ameisen, Termiten; „Sklaverei" und „Haustierhaltung" bei Ameisen!).

Weil die höheren Tiere erwiesenermaßen „kombinatorischer" Leistungen fähig sind, darum läßt sich auch die „*Handlung*" — als eine „auf Grund einer zentralen Regulation mehrere Einzelfunktionen zusammenfassende aktive Zuwendung zur Umwelt" gefaßt — nicht als die „spezifische Vitalkategorie" des Menschen dartun, wie Oswald *Schwarz* in seiner „Medizinischen Anthropologie" (Leipzig 1929, S. 24 und 67 f.) es versucht. Wenn Schwarz vollends als „Kardinalmomente" der Handlung festlegt: 1. Hinausstreben über Gegebenes, Zielgerichtetheit und Zielsicherheit, und 2. die Herausbildung eines Ergebnisses, „das auch für andere nun existiert", so muß erwidert werden, daß beide Erscheinungsweisen gerade der Tierheit nicht fremd sind. Wiederum zeigt es sich also, daß *technologisch* gegründete Merkmale keine befriedigende Antwort ermöglichen.

Selbst „Künste" und „Sprachen" im Sinne rein psychisch-vegetativen Ausdrucks — etwa „Brunstmusik" oder objektivierter „Schmuck", z. B. der aus bunten Steinen regelmäßig gefügte „Liebesgarten" einer exotischen Vogelart — können ihnen unmöglich abgesprochen werden. Im *Objektivieren*, in der Ablösung und gegenständlichen Verfestigung von Formen *an sich* kann demnach das Wesen geistiger Sinnerfüllung nicht liegen. Gewiß wird niemand bezweifeln, daß menschliche Artefakte jeglicher Art sich *schärfer* vom vitalen Untergrunde abheben als tierische, indem sie z. B. nicht nur biologisch sinnvoll, sondern auch planmäßig vorausdisponierend oder „zweckmäßig" gestaltet werden; aber mit wünschenswerter Genauigkeit läßt sich in all den vor-

genannten Fällen schwerlich die Grenze ziehen. Es gibt vielmehr, wie L. *Klages* klar erkannt hat, nur eine einzige, schlechterdings ursprüngliche Kategorie des Menschentums: *die geisterfüllte Gestalt,* das *Gebilde.* Nur der Mensch zeichnet *„Abbilder"*, d. h. transponierbare Raumgestalten, die vielfach auch ein gegenständliches Vorbild „meinen", nur der Mensch formt Plastiken und Reliefs und erkennt sie als sinnvolle Gestalten wieder, nur er vernimmt transponierte Melodien (= Tonraumzeitgestalten) als wesensähnliche Gebilde [12], nur er besitzt aus dem gleichen Grunde objektivierende Sprachsysteme, zwischen deren Gliedern sinnvolle Verbindungen bestehen, die nur kraft übergreifender Wesensschau (Ideation) erschlossen werden: so ist etwa das gemeinsame Urphänomen von „Blick" = althd. „blic" und „Blitz" das Erlebnis der Strahligkeit, das sich gleichermaßen im Sehstrahl des menschlichen Auges wie im Strahl des Sonnenlichtes zu manifestieren vermag. Jedes Sprechen im menschlichen Sinne setzt m. a. W. übergreifende Ideation oder einen Gedankenraum voraus. (Nicht nur an die Wortgebilde ist hierbei zu denken, sondern vor allem auch an die in der Primitivenwelt weithin verbreiteten höchst kunstvollen Musik- und Gebärdensprachen.) *Wesensschau* in dieser Bedeutung ermöglicht erst jegliches menschliche Bilden.

Nur der Mensch — so mag es mit einem Worte zusammengefaßt werden — erschafft und versteht *Symbole,* d. h. sinnliche Gebilde, von denen ein *Sinn* sich auszubreiten scheint, eine Bedeutung, die über alle endlichen Zwecke und Bestimmungen hinausweist. Freilich umgibt der Sinn (das Geistige) das tragende Bild in der

[12] „. . . eine Tonabfolge wird niemals im empirischen Augenblick wahrgenommen und niemals ohne Einbeziehung zeitlicher Intervalle; dennoch verrät uns die gebräuchliche Wendung von »musikalischen Figuren«, daß wir sogar die Tonabfolge bezeichnet denken durch die Gestalt der Bewegungen, die wir erleben beim Übergange von Ton zu Ton. Wir wagen die Folgerung, hier liege der Schlüssel zum Problem der Entstehung der Melodie. Die nur den Menschen eigene Sangesweise unterscheidet sich bekanntlich von den Naturlauten der Tiere, eingerechnet die bloß uneigentlichen Gesänge der Vögel, durch feste Tonhöhenstufen und die nur darauf zu gründende Übertragbarkeit in beliebige Höhenlagen. Kein grauer Papagei, der eine kürzere oder längere Melodie herunterpfeifen lernte, nimmt sie jemals in veränderter Tonart auf . . ." (L. Klages: Der Geist als Widersacher der Seele I, Leipzig 1929, S. 301.)

Frühzeit des Menschentums nur wie ein nebliger Dunstkreis, verdämmernd, zerfließend in unscharfen Rändern. Alle Symbole der Vorzeit sind in undurchdringliche, nächtliche Umwölkung getaucht und entziehen sich daher der restlosen Durchleuchtung. Eine geheimnisvolle Vieldeutigkeit, ein großartiger Beziehungsreichtum der Bilder ist die Folge. Erst die späten Zeitalter des abgelösten Geistes schaffen richtungweisende, zielstrebige Zeichen, bei denen Bedeutung und Bildunterlage wie durch einen klaffenden Riß voneinander getrennt erscheinen.

Zweierlei Gehalte sind es nun, die sich in der Fähigkeit des Menschen bekunden, räumliche und zeitliche Sinngestalten zu formen und zu vernehmen:

1. Ein Erlebnis der *Lösung* oder *Verselbständigung:* die beginnende *Kristallisierung des Ichpunktes,* des personalen Zentrums, die Geburt des Individualbewußtseins, die bewußt erlebte Spaltung von Ich und Welt. Während das Tier aller Wahrscheinlichkeit nach sich immer nur in einer flüssigen, weil schlechthin daseinsrelativen „Umwelt" zu bewegen vermag, trennt sich der Mensch im Raumerleben von den Dingen oder Objekten, die er als „Gegen-stände" oder „Gegen-würfe" seines Selbst-Standes empfindet, als in sich selbst ruhende, alle Zufälligkeiten der perspektivischen „Abschattungen" überdauernde Existenzen. So muß es sein, denn alle Bild- und Gestalterlebnisse setzen ja *Standorte* der Abbildenden und Wiedervernehmenden voraus, perspektivische Ansatzpunkte, die nicht das immerfort fließende, triebhaft sich wandelnde Vitaldasein, sondern einzig das im Geiste *beharrende Selbst* zu gewähren vermag.

2. Zum anderen aber — und dies ist ein Punkt, den mir *Klages,* der scharfsinnige Begründer einer umfassenden Metaphysik der Person [13], nicht zur Genüge zu berücksichtigen scheint — ist es wiederum der *Geist,* der diese Kluft *überbrückt,* indem er den „Sinn" der „Sinnlichkeit" entdeckt und die wechselvolle Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu *Räumen* oder *Kontinuen zusammenschließt.* Denn die Formung von „Gestalten" setzt immer Ganzheitserlebnisse voraus, und diese wiederum sind nur möglich

---

[13] Ludwig *Klages:* Der Geist als Widersacher der Seele I, Leipzig 1929, S. 63. — Mensch und Erde, München 1929, S. 67 ff.

für Wesen, die sich inmitten einer sinnvoll vorgegebenen, ganzheitlich durchseelten „Welt" vorfinden. (Eine pure Anhäufung, ein unverbundenes Aggregat von Erscheinungen kann nicht mehr „Welt" genannt werden, daher denn auch der folgerichtig denkende Positivist über kein „Weltbild" verfügt.) *Jedes Bild ist daher ursprünglich „Weltbild"*, mag auch immer das erschaute Weltganze engräumig und höhlenhaft im Anfange sein und erst späterhin zur Weite der Himmelskuppel sich dehnen.

Hierin liegt auch der Schlüssel zum Verständnis eines Urphänomens aller menschlichen Betätigung, insonderheit aber der Kunst: der Bevorzugung der *„höheren" Sinne,* Gesicht und Gehör. Denn nur kraft ihrer Vermittlung verkörpert sich zwar einesteils mit aller Deutlichkeit die *objektive,* gegenständliche Welt, das Draußen im Gegensatz zum Innen; aber in diesem Tatbestande *allein* kann unmöglich der letzte und einzige Grund ihrer auffälligen Vorzugsstellung in Sprache und Kunst erblickt werden. Denn an Handgreiflichkeit werden beide — Gesicht und Gehör — vom *Tastsinn* weitaus übertroffen, der uns nach überzeugendem Ausweis der Sprache über die „Wirklichkeit" der „Gegenstände" die unwiderleglichsten Aufschlüsse erteilt. Und an seelischer Eindringlichkeit stehen den haptischen die Erlebnisse des Geruchs- und des Geschmacksbereiches kaum nach. Gesicht und Gehör hingegen, die Fernsinne, vermitteln gar nicht oder nur in recht abgeschwächtem Maße die Widerständigkeit der Dingwelt. Ihre Vorrangstellung für geistige Manifestationen liegt demnach in dem durchsichtigen Gepräge ihrer *Räumigkeit.* Diese beiden Sinnesbereiche sind vor allem befähigt, reich gegliederte und sinnvoll geschichtete *Kontinuen* zu bilden, lebendig durchseelte, inhomogene Gestaltungsräume mit ausgezeichneten Richtungen, Helligkeiten, Farben, Schwellungen, Kräften und Bewegungen.

Der Zusammenhang zwischen der Entstehung des Raum- oder allgemeiner gesagt: des *Räumigkeits*erlebens und dem „Einbruch des Geistes" in den Bios ist von mehreren Forschern ans Licht gerückt worden, am nachdrücklichsten wohl von Ludwig Klages, der im Geiste die zerteilende, lebenzerstörende metaphysische Macht schlechthin erblickt. Ähnlich deuten Max *Scheler* und Hellmuth *Pleßner* das Gewahrwerden der Räumigkeit; in ihr offenbart sich die „Leere des menschlichen Herzens" (Scheler), der „Sinn fürs

Negative“ (Pleßner). Nun übersehen aber diese Deutungen unzweifelhaft die gewichtigen Zeugnisse aus der Frühzeit der menschlichen Kulturen, welche den Raum (und mit ihm die Zeit) nicht nur als begrenzend, als leere „Anschauungsform“, sondern vor allem als ein allerwärts durchseeltes oder *erfülltes Kontinuum* erleben. Selbst die abendländische Kultur kennt ja im Grunde erst seit *Newtons* mechanistischer Physik die Vorstellung des eigentlichen *Leerraumes!*

So ist der erste und ursprünglichste Sinn des Raumerlebens, das jegliche „Gestaltung“ erst ermöglicht, dahin zu bestimmen: der Mensch, der durch sein Personsein von dem instinktiven Lebensrhythmus der Tierheit sich losgemacht hat, sucht die Bindung zum Kosmos auf einer höheren Ebene zu erneuern. Nicht allein das Gewahrwerden der Spaltung, sondern in weit höherem Maße das Streben nach *Wiederbindung* (Religio) unterscheidet die menschliche „Bewußtseinslage“ von der tierischen wesenhaft. Im Raumerlebnis, das mit der Geburt des Personalbewußtseins übereinkommt, *liegen Entfremdung, Zielstrebigkeit und Rückverbundenheit zugleich, liegen „Weltangst“ und -liebe, die beiden Urpole jeglicher Religiosität.* Sie entsprechen wiederum den beiden metaphysischen Polen des kosmischen Lebens: *Katastrophe* und *Rhythmus.* („Der Rhythmus gewährleistet die fortgesetzten Geschehen, die Katastrophe bedeutet die rasche Steigerung oder Unterbrechung des Rhythmus, wenn sie sich im höheren Sinne auch wieder diesem eingliedert“ [14].) Es ist nun das untrügliche Kennzeichen der vorweltlichen Religiosität, daß in ihr die liebende Hingabe und allseitige Verbundenheit zu den Mitwesen das Gefühl des Abgetrenntseins weitaus überwog, so daß sie selbst die elementarste „Katastrophe“ des zum Bewußtsein erwachten Menschentums, das Todeslos, in den gütigen Schicksalsrhythmus einbeziehen konnte, wogegen der neuzeitliche Mensch immer mehr dazu neigt, selbst die sinnfälligsten Bekundungen des Weltrhythmus zu leugnen und den Kosmos als ein Trümmerfeld zersprengter Atome aufzufassen.

Nunmehr erschließt sich erst völlig die ursprüngliche, wurzelhafte Bedeutung jenes grenzüberschreitenden Ausbreitungsdranges, jener eigentümlichen *Transzendenz,* die alles geistige

[14] Edgar Dacqué: Die Erdzeitalter, München und Berlin 1930, S. 274 ff.

Menschenwerk im Gegensatz zu den selbstgenugsamen Bildungen der Natur auszustrahlen scheint. Nicht aus dem *Notstande* des „vormenschlichen" Daseins ist sie entsprungen, wie mancherlei pragmatische Erklärungsversuche behaupten, sondern aus der Spontaneität des kosmischen Schöpfergeistes, als eine wesenhaft neue Gestaltungsstufe des Weltlebens. Mit der Entstehung des Ich-Mittelpunktes und dem Gewahrwerden von Raum und Zeit als verselbständigter (nicht „Leer"-)Formen verknüpft sich unlöslich die Blickwendung des Menschen zum *„Übergreifenden"* schlechthin, zur *Götterwelt*. Von allen uns bekannten Lebewesen ist er das einzige, das sich bewußt zu übergreifenden (metabiologischen) Zentren und Mächten hinzuwenden vermag. *Die Religion ist das Urphänomen der Kultur und damit auch der Personalität.*

II. PERSONALSTIL UND PERSONALTYPEN.

Aus den Ergebnissen unserer vordem umrissenen Metaphysik der Person lassen sich nun gewisse Folgerungen über das Wesen der *Personalstile* ableiten. Der Personalstil eines Kunstwerkes muß mehr in sich bergen als ein document vital (denn sonst wäre ein Kunstwerk ein interessantes biographisches Zeugnis und nichts weiter): er muß *geistigen Sinn* ausstrahlen, Gehalte also, die weder in der Schicht der elementaren Triebregungen noch im Bereiche der zwecksetzenden Begrifflichkeit beheimatet sind. *Als ihr Grundthema müßte das Verhältnis der Person — jenes „zwischen den Geist und die Triebe" gestellten Wesens — zu umfassenden Wesenheiten kosmischer Artung gedacht werden:* nicht etwa die Beziehung zwischen der Individualseele und der *„Außenwelt"*, die wahrscheinlich zum Lebenslaufe jeder organischen Individualität (mindestens aber zu dem freibeweglichen Dasein der höheren Tiere) gehört, zu den unausweichlichen Erfahrungen jener Lebewesen, die „Umwelt" besitzen und ihre Widerstände zu erleben vermögen. *Im Personalstil bekennt sich der Mensch zu seinen Göttern.*

Um das recht zu begreifen, gilt es nun, ein Vorurteil der rationalistischen Ästhetik preiszugeben: die Meinung nämlich, der Künstler in seiner leibseelischen Vereinzelung sei schlechthin als *Ausgangspunkt* des Schaffensvorgangs (im metaphysischen Sinne)

zu denken. Daß ihm diese Stellung *nicht* zukommt, lehrt jede tiefer eindringende Würdigung der geschichtlichen Befunde: stets bedeuten echte *Stile* mehr als zufällige oder auf willkürlicher Übereinkunft beruhende Zeichensysteme, und noch weniger sind sie als Ergebnisse des „Milieus" oder gar als Glieder einer technologisch verstandenen Fortschrittsreihe zu erklären. Weil die Kunst immer „am Ziele" ist, weil sie Ausdruck und Sinnbild übergreifender Zusammenhänge darstellt, darum entzieht sich ihr Quellpunkt völlig dem Zugriffe des Verstandes. Aber auch der tiefere und lebendigere Gedanke, die Stile — wie alle Kulturformen — nach dem Leitbilde des pflanzenhaft Aufwachsenden, des *Organischen*, zu verstehen (Klages, Spengler u. a.), fordert eine überhöhende Ergänzung. Denn über die Lebenseinheit im biologischen Sinne reicht das echte Kunstwerk stets noch hinaus: es ist nicht nur „in sich ruhende Endlichkeit", sondern Zeugnis und Abbild jenes *mikrokosmischen Geistes*, der in immer erneuten Gestalten Symbole seines Dranges nach kosmischer Verbundenheit gestaltet.

Freilich: um sich zu verleiblichen, bedarf der Geist der bindenden und begrenzenden *Entelechien*, der *„metabiologischen" Mittelpunkte* in Volkstum, Nation, Kulturkreis. Denn nur durch solche übergreifenden Bindungsmächte hindurch verwirklichen sich die Gestaltungen der Geschichte, deren typenhafte Ausformungen wir gewöhnlich als „Stile" bezeichnen.

Ein weit verbreitetes Vorurteil unserer Zeit leugnet allerdings das realtypische oder entelechiale Gepräge der geschichtlichen Wirklichkeit. Nach der Überzeugung des geschichtswissenschaftlichen Kantianismus[1] — der in diesem Punkte den spätmittelalterlichen Nominalismus erneuert — gäbe es nur Individualitäten im Bereiche der Kultur, „historische Individuen", die ihrerseits wieder als „Erzeugnisse" menschlicher Individuen und ihrer Gruppenaggregate angesehen werden, aber keinesfalls *reale Typen*. Vielmehr sei alles Typologische das Ergebnis einer rein begrifflichen „Leistung", beruhend auf rationaler Auslese, künstlicher Umformung und Verarbeitung jenes biegsamen und flüssigen „Rohstoffes", den das Leben darbringt.

---

[1] Dilthey, Windelband, Rickert, Max Weber u. a.

Bei der überwiegenden Mehrzahl der bekannten geschichtlichen, „psychologischen" und philosophischen Typisierungsversuche handelt es sich allerdings um solche „*Idealtypen*" [2], d. h. um provisorische Grenzbegriffe, „gewonnen durch einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte . . ." zu in sich einheitlichen Gedankengebilden. An ihnen soll die Wirklichkeit „gemessen" werden, und darum stellen sie auch keineswegs „letzte Ziele" dar, sondern „. . . nur Hilfsmittel des Erkennens, gegen die sich die Individualität der einzigartigen Vorgänge um so schärfer abheben soll".

Sicher sind der Möglichkeiten viele, das reiche Feld der geschichtlichen Wirklichkeit mit solchen mehr oder minder willkürlich abgesteckten Grenzlinien zu versehen, und es soll niemandem verwehrt werden, auf solche Art Wissenschaft zu betreiben. Eine andere Frage ist, ob man bei dieser Zielsetzung geschichtliche *Sinngehalte verstehen* kann. Hier ist nun ein ungeheuer gefährliches Vorurteil abzuwehren: die neukantianische Methodenlehre der Geschichtsforschung enthält (wie alle „voraussetzungslosen" Ansätze des Kritizismus) ein geheimes, darum aber nicht weniger mächtiges Vorurteil zugunsten der „autonomen" Persönlichkeit; um der „Freiheit" und Selbständigkeit des handelnden Einzelwesens willen leugnet sie übergreifende, schicksalhafte Sinnbeziehungen innerhalb des geschichtlichen Lebens und bemüht sich, die lebendige, durchseelte Wirklichkeit des Menschendaseins, die vorgegebenen Gestaltzusammenhänge der Kulturen zum amorphen „Rohstoff" einer wissenschaftlichen Technologie umzumünzen. Sie fragt nicht nach dem wirklichen Bestehen von Sinngebilden des geschichtlichen Daseins, sondern nur nach den kategorialen Ermöglichungsformen einer „verarbeitenden" Geschichts*wissenschaft*.

Darum eröffnen aber auch solche nach dem Leitbilde des umprägenden *Werkzeugs* entworfenen Grenzbegriffe keinen Zugang zum unmittelbaren, einsichtigen Verstehen geschichtlicher Lebens-

---

[2] Max Weber: Die „Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis; in: Arch. f. Sozialwiss., Bd. 19, 1904, S. 64 ff. — Ganz ähnlich bestimmt *Dilthey* den Geltungsbereich seiner „Weltanschauungstypen": „Jede Aufstellung ist nur vorläufig. Sie ist und bleibt nur ein Hilfsmittel, historisch tiefer zu sehen." (Ges. Schriften, VIII. Bd., Leipzig und Berlin 1931, S. 86.)

einheiten. Wo die Ergebnisse typologischer Arbeit erfüllende „Evidenzerlebnisse" im Leser auslösen, wie z. B. gewisse anschauungsgesättigte Leitbilder von K. *Jaspers*[3], da handelt es sich gewiß immer um (angenäherte) Darstellungen *geschichtlich verwirklichter* Sinnzusammenhänge. *Schematische* Typologien hingegen — als Musterbeispiele seien die Versuche von C. G. *Jung*[4] und R. *Müller-Freienfels*[5] genannt — erkaufen die umfassende Reichweite ihrer Kategorien durch den Verzicht auf lebendige Erfüllung. — Es versteht sich endlich beinahe von selbst, daß hier nur *sinnhaft-ganzheitliche* Typen zur Erörterung stehen, nicht etwa die typologischen Aggregate („empirische" und „Korrelationstypen") der Psychiater und Psychologen, die sich „durch ein induktiv festgestelltes, mehr oder minder regelmäßiges Zusammenvorkommen von Merkmalen" auszeichnen[6].

Demgegenüber wird nun das Wesen *echter*, d. h. in der geschichtlichen Wirklichkeit bestehender Typen dahin zu bestimmen sein, daß ihre Eigenart *in jedem Einzelfalle* zu ungetrübter Wirklichkeit gelangt, ohne künstliche begriffliche Steigerung und auch ohne Vernachlässigung gewisser Eigenschaften. In der Erscheinungsweise solcher Typen liegt daher auch immer eine gewisse *Sprunghaftigkeit:* das Einzelwesen gehört ihnen an oder nicht, so daß Übergänge oder eigentliche Mischfälle undenkbar bleiben. Um es mit einem Worte zu sagen: *echte geschichtliche Typen sind übergreifende Wesenheiten, metaphysische Individualitäten höheren Ranges, an denen die menschliche Einzelpersönlichkeit nur teilhat (Entelechien* im Sinne *Goethes).* Wer solche Typen zu begreifen sucht, muß freilich den „erkenntnistheoretischen" Vorurteilen des neuzeitlichen Leistungsdenkens entsagen, welches alle geistigen Sinngebilde als „Erzeugnisse" des Denksubjektes aufzufassen sucht. *Gundolf* hat den Gegensatz der beiden Denkhaltungen mit den folgenden Worten genau umrissen:

„Gattung bedeutet in der modernen Welt nicht mehr . . . Formen mit immanenten Gesetzen, welches ich selbst aus jedem spezifischen Gehalt ihre Verleiblichung schaffen, durch jeden Gehalt hindurch, durch alle Individuen

---

[3] Psychologie der Weltanschauungen, Berlin 1919.

[4] Psychologische Typen, Zürich 1925.

[5] Irrationalismus, Leipzig 1923.

[6] O. Selz: Über die Persönlichkeitstypen und die Methoden ihrer Bestimmung; in: Ber. üb. d. 8. Kongr. f. exper. Psychol., Jena 1924, S. 17 ff.

hindurch wirken, sondern nur noch begriffliche Einteilungsprinzipien, mit denen die Gelehrten der Stoffülle Herr zu werden versuchen (nicht Formen, sondern Formeln)".

Nun zeigt die Geistesgeschichte vielfach solche übergreifenden und zugleich sprunghaften Entfaltungen. Die Urphänomene eines Stils sind nicht restlos aus den vorangegangenen oder gleichzeitig bestehenden Zuständen ableitbar, sondern sie treten wie mit einem Schlage ans Licht, als die Zeugnisse eines schlechthin irrationalen Gestaltwandels. Von der „Blockrhythmik" der Schütz, Buxtehude, Kuhnau zur „Flußrhythmik" der Generation Bach-Händel-Telemann führt kein Übergang [7]. Goethe und Beethoven erhalten sich das klassische Ethos, das ihrem Schaffen innewohnt, auch in der völlig entfalteten Umwelt der Romantik; für Dostojewski und Mussorgski sind die verfeinerten psychologischen Techniken des Westens nur Zugangspforten zum alten Vermächtnis slawischer Metaphysik; für Skrjabin wird der Impressionismus ein Ausdruck ekstatischer Mystik; Strawinski bleibt ein russischer „Primitiver", mag er auch immer zur klassizistischen Ästhetik der neufranzösischen Schule sich bekennen. Mit einem Worte: wohl kennt die geschichtliche Wirklichkeit mannigfache Formverklei-dungen (Spenglers „Pseudomorphosen"), aber keine eigentlichen Mischungen; dem Gesetz, „nach dem sie angetreten", muß sich jede, auch die eigenwilligste Persönlichkeit letzthin doch unterwerfen.

Wenn nun gewiß die *Zeit*stile von übergreifenden Mächten geformt und dargelebt werden, warum sollte es sich mit den typischen *Personal*stilen anders verhalten? Muß doch selbst die Naturforschung zugeben, daß die Wirklichkeit ungeachtet ihrer unzähligen fließenden Übergänge immerfort des *Sprunges* bedarf, um eine neue Stufe der Gestaltung zu erreichen, gleichviel, ob es sich um Elementarquanten, chemische Elemente, biologische Gattungen oder geschichtliche Lebensgemeinschaften handelt. Wohl mag es befremdlich erscheinen, diese Einsicht auf das Reich der Kultur zu übertragen. Es gilt indessen zu erwägen, daß das Vorurteil zugunsten der bindungslosen Individualität und das andere, das „entwicklungsgeschichtliche" Dogma des stetigen Fortschreitens im letzten Grunde zusammenhängen.

---

[7] G. Becking: Der musikalische Rhythmus usw., S. 137 ff.

Die Personaltypen sind keine erklügelten Grenzbegriffe, keine künstlich angelegten Schubfächer. Vielmehr handelt es sich — zum mindesten bei den Forschungen von Rutz, Becking und den hier dargebotenen Untersuchungen — zunächst um Ergebnisse, die auf unmittelbarer Erfahrung beruhen (allerdings: Erfahrung von sinnhaften Ganzheiten). Wenn die Beobachtung von rhythmischen „Mitbewegungen", von melodischen Abläufen, von Körperhaltungen und Stimmklängen mehrere voneinander unabhängig arbeitende Forscher dazu führt, stets dieselben geschichtlichen Persönlichkeiten der gleichen Typusgruppe zuzuordnen, so liegt in dieser *Übereinstimmung* gewiß eine eindrucksvolle Beweiskraft. (Von den auseinanderstrebenden *Deutungen* darf hier vorerst abgesehen werden.) Die mehrfach erneute Erschließung dieser Erscheinungen in anderen Beobachtungsfeldern spricht dafür, daß die Personaltypen wahrhaft umfassende, *übergreifende Sinngebilde* darstellen, *die sich in allen erdenklichen Bereichen unseres geistigen Daseins verkörpern.* Ihre Gehalte vermögen wir nicht selber zu wählen, denn sie sind uns in jeder Hinsicht vorgegeben. Wahrscheinlich wird uns die nächste Zeit eine Fülle neuer Typologien erschließen: personale Sinngestalten der Handschrift, der sprachlichen Dynamik, der räumlichen Gestaltung und andere mehr.

III. DIE PERSONALTYPOLOGIEN. DARSTELLUNG UND KRITIK.

a) Die philosophisch-weltanschaulichen Lehren: Schiller, Simmel

Als der früheste bedeutsame Versuch einer personalen Typenlehre im Bereiche des Ästhetischen ist *Schillers* bekannte Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" anzusehen. Vor der Zeit der Abfassung (1795) hatte Schiller das dichterische Schaffen nahezu aufgegeben; eine schwere Krise zwang ihn zu philosophischer Selbstbesinnung. Für den Dichter bedeutet daher der Aufsatz zunächst eine Rechtfertigung seiner persönlichen Kunstziele, eine Ergründung der ihnen zugrunde liegenden Ästhetik. Es ist gewiß bedeutsam und kennzeichnend für Schillers Wesen, daß die unmittelbarsten Antriebe seiner ästhetischen Über-

legungen aus dem Bedürfnis nach *Selbst-Anschauung* entspringen (wogegen Goethe jegliche gedankliche Hinwendung auf das eigene Ich als ihm ungemäß ablehnte). Doch fand er zweifellos eine mächtige Förderung bei diesem Klärungsversuch in dem tief erlebten Gegensatz zu Goethes Natur und Kunst, der zu einem Vergleich förmlich herausforderte.

Das Grunderlebnis Schillers ist der Gegensatz von „Geist und Natur". „Der Dichter *ist* entweder Natur, oder er wird sie *suchen*." Naive Dichtung hält sich an das schlichte Sein; sentimentalische sucht das Ideal und betont damit den Abstand zwischen Wirklichkeit und Wünschbarkeit. Jene fühlt sich der Natur verwandt, diese entfremdet. Naive Dichtung beschränkt sich daher auf „Nachahmung der Wirklichkeit"; sentimentalische enthält eine persönliche Stellungnahme. Während die naive Dichtung in all ihren Gattungen und Formen, ja, über die Unterschiede der Sprachen und Zeitalter hinweg, als eine „reine Einheit ihres Ursprungs und Effekts" erscheint, bezeugt die sentimentalische allerorten das Welterlebnis der *Spaltung*.

„Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. Dieser reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen, zu tun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen."

Das Verhältnis des sentimentalischen Künstlers zum „Sinnlichen" entbehrt der Unmittelbarkeit. Wenn Schiller die „Wirklichkeit als Grenze" empfindet, so deutet er damit an, daß sie ihm als ein sinnvolles, in sich selbst wohlbegründetes Phänomen zu entgleiten droht. Sie verwandelt sich ihm in ein Organon schlechthin, ein willfähriges, aber „entseeltes" Material, Werkzeug der „unendlichen" Idee, d. h. einer rastlos vorwärtsstrebenden Dynamik. Die neuzeitliche Auflösung von „Substanz" in „Funktion", eine der kennzeichnendsten Lebensformen seines Typus schlechthin, wie wir noch sehen werden, ist hier in all ihren Grundzügen vorgedeutet.

Ein unschätzbarer Vorzug liegt zunächst darin, daß die Unterschiede der persönlichen Kunstsprache auf typische *Weltanschauungsgegensätze,* letzte Stellungen des Schaffenden zum „Gegebenen", zurückgeführt werden. Und es zeugt von tiefer Einsicht in das Wesen des Kunstwerks, wenn Schiller es verschmäht, die typischen Gehalte ausschließlich den *gegenständlichen* Inhalten der Dichtungen zuzuweisen. Vielmehr bekundet sich ein Großteil des Gehaltes schon in Anlage und Dynamik, nicht im Was, sondern im Wie des Aufbaues.

„Wer bei sich auf den Eindruck merkt, den naive Dichtungen auf ihn machen, und den Anteil, der dem Inhalt daran gebührt, davon abzusondern imstand ist, der wird diesen Eindruck, auch selbst bei sehr pathetischen Gegenständen, immer fröhlich, immer rein, immer ruhig finden; bei sentimentalischen wird er immer etwas ernst und anspannend sein. Das macht, weil wir uns bei naiven Darstellungen, sie handeln auch, wovon sie wollen, immer über die Wahrheit, über die lebendige Gegenwart des Objekts in unserer Einbildungskraft erfreuen und auch weiter nichts als dieses suchen, bei sentimentalischen hingegen die Vorstellung der Einbildungskraft in einer Vernunftidee zu vereinigen haben und also immer zwischen zwei verschiedenen Zuständen in Schwanken geraten."

Während die naiven Dichtungen gleichsam allerorten „am Ziele" sind und ihre Erfüllungen in sich tragen, wirken die sentimentalischen treibend oder „anspannend", zu aktivem Bemühen auffordernd. Jenen kann der Hörer sich empfangend hingeben, diese muß er sich gleichsam erobern.

Ihre äußere Grenze finden Schillers bedeutsame ästhetische Einsichten an der Frage der *geschichtlichen Verwurzelung* der Weltanschauungstypen. Als echter Klassiker sucht er ihre Gehalte von vornherein als „allgemein-menschliche", nicht aber als individuell-geschichtliche zu begreifen. Anderer, hiermit wohl zusammenhängender Unklarheiten hat schon H. *Nohl*[1] gedacht. Schillers Typen schwanken zwischen zeitlosen, übergeschichtlichen „Unterschieden der Manier" und Stufen einer geschichtlichen Fortschrittsreihe, die von Rousseauschen Idealzuständen zu dem gebrocheneren, aber im gewissen Sinne auch „höheren" Menschentum des späten 18. Jahrhunderts hinführt. (Aber vielleicht hat er mit dieser gleichsam „evolutionistischen" Auslegung eine tiefere, weittragendere Lösung der Typenfrage wenigstens als Problem

[1] Stil und Weltanschauung, Jena 1920, S. 87 ff.

vorgedeutet als all seine Nachfolger, die schlechthin „überzeitliche Konstanten“ wahrzunehmen glaubten!) Die Zuordnung der beiden Haltungen endlich zu gewissen poetischen Formen (Elegie, Satire und Idylle) ist ganz aus der Reflexionsästhetik des 18. Jahrhunderts geschöpft und hat darüber hinaus keine Berechtigung.

Für die nächste Folgezeit wurde Schillers Entdeckung nicht weiter ausgebaut. Immerhin ist eine mächtige *Allgemeinwirkung* von ihr ausgegangen, die bis auf den heutigen Tag fortreicht: das Bewußtsein von der „Antinomie des Geschmacks“ (A. W. Schlegel), die *Relativierung der Ästhetik*. Ehe das Problem fruchtbringend wiederaufgegriffen werden konnte, mußte sich indessen erst die Welt des *Geschichtlichen* in weiterem Umfange erschließen.

G. *Simmel* hat den von Schiller aufgespürten Gegensatz der personalen Haltungen in seiner kleinen Studie „Kant und Goethe“ [2] erneut abgehandelt, mit anderen Begriffen und in einem umfassenderen Zusammenhange: dennoch bleibt die Ähnlichkeit der Fragestellung auffällig genug.

Die Endabsicht des Lebensphilosophen geht begreiflicherweise nicht auf „feste“ Typen, sondern auf die Weltbilder Kants und Goethes als Niederschläge geschichtlicher Individualitäten genommen. Das Neuartige und Fruchtbare seines Forschens besteht vor allem darin, daß er, Nietzsches lebensphilosophische Entdeckungen weiterführend, zunächst nach den *Antrieben* der Welt-Anschauung fragt und erst in zweiter Linie nach den ausgeformten *Ergebnissen*. Denn die letzten Beweggründe alles Forschens und Meinens entziehen sich der vernunftgemäßen Durchleuchtung; dem dunklen „Lebensstrome“ entfließen alle, auch die höchsten Gebilde des Geistes. So umreißt Simmel, um eine Veranschaulichung zu geben, die Stellungnahme der beiden Denker zu einer bedeutsamen Frage der Erkenntnistheorie und Metaphysik etwa wie folgt.

Gemeinsam ist Kant und Goethe die Überzeugung, daß die Erscheinungswelt nur einen Teilanblick gewährt, daß sie nur einen Ausschnitt des Wirklichkeitsbestehens darstellt. Beide leugnen nicht das Dasein eines dunklen, der Vernunft unzugänglichen

[2] München o. J.

Weltgrundes. Wenn man aber näher zusieht, so stellt sich heraus, daß diese Überzeugung in beiden Fällen ganz verschiedenartigen Beweggründen entspringt und daher auch im Gefüge des jeweilig zugehörigen Gesamtbildes nicht die gleiche Sinnbetonung erhält. Für *Kant* besteht eine tiefe, unüberbrückbare Kluft zwischen Erscheinungswelt und Ding an sich. Alle möglichen Erfahrungen beschränkt er auf die Erscheinungen selbst, denn ihre Geltung gründet allein in der anschaulichen und kategorialen Formung, welche die selbstschöpferische Vernunft, die sich in der Einheit der Person verkörpert, dem chaotisch gegebenen Stoff der Sinne aufzwingt. — Auch *Goethe* glaubt, daß hinter allem Erfahrbaren ein Letztes, Unerforschliches, Absolutes liege, aber zwischen den beiden Polen tut sich für ihn kein schroffer Abgrund auf: das Metaphysische, das „Dämonische", wie er es ja wohl mitunter auch nennt, offenbart sich im Erscheinenden selbst. Beides ist nicht wesentlich, sondern nur gradweise verschieden. Auch würde Goethe niemals anerkennen, daß die Gestalthaftigkeit der Erscheinungswelt einzig der prägenden Formleistung des erfassenden Selbstes zu verdanken sei: ist ihm doch alles Bestehende von Natur aus schon ein Sinnhaftes, Ausdruck eines kosmischen Zusammenhangs.

Aus diesen und ähnlichen Überlegungen, die sich namentlich auf das ethische Problem richten, folgert Simmel einen Gegensatz der allgemeinen persönlichen Haltungen, den er mit den Begriffspaaren: Grenzsetzung—Einheit[3], Subjektivismus—Objektivismus[4], Ich-Aktivität—wurzelhafte Einheit[5] des Daseins zu umschreiben sucht.

„Die Kantische und die Goethesche Lösung des Weltproblems", so faßt er zusammen, „. . . verhalten sich wie zweierlei Beziehung von Menschen, die äußerlich angesehen den gleichen Inhalt und die gleiche Bedeutung darbieten, von denen die eine aber durch die suggestive Aktivität der einen Partei — so daß sie die andere gleichsam nach ihrem Bilde und ihrem Ideal des Verhältnisses formt — aufrecht erhalten wird, die andere aber durch die wurzelhafte Einheit und natürliche Harmonie beider Parteien."[6]

---

[3] A. a. O. S. 48.
[4] A. a. O. S. 34.
[5] A. a. O. S. 34 ff.
[6] A. a. O. S. 36.

Die Ähnlichkeit der Simmelschen Gegenüberstellung mit Schillers Gegensatzpaar bedarf keiner Unterstreichung. Kant und Schiller, die Sentimentalischen, die ringenden Idealisten, besitzen nicht das pantheistische Vertraulichkeitsverhältnis Goethes zur Natur; ihre Sinnlichkeit ist geistfremd und fällt darum der Überwältigung anheim. Es fragt sich nur, ob wir ein Recht haben, diese zunächst doch nur persönlich begrenzten Befunde typologisch zu verallgemeinern und, falls dies zu bejahen wäre, ob damit der Umkreis der möglichen und wirklich vorkommenden Haltungen erschöpft ist.

b) „Psychologisch" gegründete Weltanschauungstypen: Dilthey

Innerhalb eines weiträumigen typologischen Systems auf „psychologischer" Grundlage kehren einige Wesenszüge des Schiller-Simmelschen Dualismus der Haltungen bei *Dilthey* wieder. Der von einer skeptischen Lebensphilosophie genährte historische Relativismus hatte mittlerweile die Fragestellung beträchtlich erweitert und vertieft. Dilthey vermochte nicht mehr zu glauben, daß sich auf die großen Fragen der Weltanschauung eine eindeutige, allgemeinverbindliche Antwort finden lasse. Als einfühlungsbegabter Geschichtsforscher sah er das ewige Aneinandervorbeireden der großen Denker, die grundsätzliche Unvereinbarkeit der verschiedenen Standpunkte. Die letzten Positionen erschienen ihm „irrational", mit den Mitteln der Vernunft weder begründbar noch widerlegbar, weil sie im irrationalen „Leben" selbst wurzeln. („Der Verstand kann nicht hinter die Lebendigkeit zurückgehen, deren Funktion er ist."[7]) Ihr Widerstreit und die ständige Wiederkehr von scheinbar „erledigten" Problemen ließ ihn hinter der bunten Mannigfaltigkeit der einzelnen Lösungsversuche gewisse übergreifende „Konstanten" vermuten. Statt selber Stellung zu nehmen, begnügte er sich mit einer typologischen Einteilung, zu welcher Literatur- und Philosophiegeschichte die anschaulichen Belege beisteuern, während die „systematische" Ableitung aus der Psychologie stammt.
Dem alten Dreitakt der „Seelenvermögen" (Wahrnehmen, Fühlen,

[7] Dilthey: Ges. Schriften, VIII. Bd., Leipzig und Berlin 1931, S. 22.

Wollen) gemäß gliedert sich ihm auch das geistige Leben[8] in: „. . . erstens Wirklichkeitserkenntnis und Aufbau des gegenständlichen Weltbildes, bestimmt von Sinnestätigkeit und Intellekt; zweitens auf diese objektive Unterlage sich gründende Lebenswürdigung, d. h. Wertung der Dinge durch das Gefühl in Lust und Unlust, Gefallen und Mißfallen, Billigung und Mißbilligung; drittens endlich, die aus Wirklichkeitsauffassung und Gefühlswertung erwachsende Willensbestimmung, ethische Prinzipien- und Idealbildung und praktische Lebensführung. Je nach dem Vorwalten eines dieser drei Bewußtseinsinhalte im Verhältnis von Ich und Welt, also in organischer Analogie zu der seelischen Struktur selbst, ergeben sich . . . die drei Weltanschauungstypen". In den typischen Weltanschauungen der Philosophie tritt uns „dieselbe Eine Welt entgegen, wie sie erscheint, wenn eine mächtige philosophische Persönlichkeit einer der Verhaltungsweisen zu ihr die anderen unterwirft und den in dieser enthaltenen Kategorien die anderen Kategorien unterordnet"[9].

„Die Wirklichkeitserkenntnis hat ihre Grundlage in dem Studium der Natur. Denn dieses allein vermag den Tatsachen eine Ordnung nach Gesetzen abzugewinnen. In dem Zusammenhang der so entstehenden Welterkenntnis regiert der Begriff der Kausalität. Wenn derselbe das Erfahren einseitig bestimmt, so ist für die Begriffe von Wert und Zweck kein Raum. Und da in der Anschauung der Wirklichkeit die physische Welt an Ausdehnung und Kraft so überwiegt, daß die geistigen Lebenseinheiten nur wie Interpolationen im Texte der physischen Welt erscheinen, da ferner nur die Erkenntnis dieser physischen Welt an Mathematik und Experiment die Hilfsmittel hat, das Ziel des auffassenden Verhaltens zu erreichen, so nimmt diese Welterklärung die Form der Interpretation der geistigen aus dieser physischen Welt an. Und wenn dann auf dem kritischen Standpunkt der phänomenale Charakter der physischen Welt erkannt ist, so setzen sich Naturalismus und Materialismus in den naturwissenschaftlich bestimmten Positivismus um. Oder die Weltanschauung ist von der Verhaltungsweise des Gefühlslebens bestimmt. Sie steht unter dem Gesichtspunkte der Werte der Dinge, der Lebenswerte, der Bedeutung und des Sinnes der Welt: die ganze Wirklichkeit erscheint dann als der Ausdruck eines Inneren, und so wird sie gefaßt als die Entfaltung eines unbewußt oder bewußt wirkenden seelischen Zusammenhangs. Dieser

---

[8] Ich folge der hier zusammenfassenden Darstellung von Rudolf Unger. (Weltanschauung und Dichtung. Zur Gestaltung des Problems bei Wilhelm Dilthey, Zürich 1917, S. 54ff.)

[9] *Dilthey:* Das Wesen der Philosophie; in: Die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abteilg. VI, S. 58.

Standpunkt erblickt sonach in dem vielen, geteilten, eingeschränkten Einzelwirkenden ein ihm immanentes Göttliches, das nach dem im Bewußtsein auffindbaren Verhältnis teleologischer Kausalität die Erscheinungen bestimmt: objektiver Idealismus, Panentheismus oder Pantheismus entstehen so. Wenn aber das Willensverhalten die Weltauffassung bestimmt, dann entspringt das Schema der Unabhängigkeit des Geistes von der Natur oder seiner Transzendenz: in der Projektion auf das Universum bilden sich die Begriffe der göttlichen Personalität, der Schöpfung, der Souveränität der Persönlichkeit dem Weltlauf gegenüber."

(Dilthey: Das Wesen der Philosophie; in: Die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abteilg. VI, Leipzig und Berlin 1921, S. 56.)

Der „*Naturalismus*" (vertreten z. B. durch Democrit, Lucrez, Epikur, Hobbes, die Enzyklopädisten, den neuzeitlichen Positivismus bis zu Comte und Avenarius, Stendhal, Balzac) sieht im Leben „ein aus der Natur selbst absichtslos, in dunklem Trieb geschaffenes Gewebe von Illusionen, Leidenschaften, Schönheit und Verderben, in dem der starke Wille seiner selbst den Sieg behält"; der „*objektive Idealismus*" oder Pantheismus hingegen (Heraklit, die Stoa, Spinoza, Leibniz, Shaftesbury, Goethe, Schelling, Schleiermacher, Hegel) sieht im Leben „eine gestaltende Kraft, welche die organischen Gebilde, die Entwicklung der Menschen wie die Ordnungen der Gesellschaft in einem wertvollen Zusammenhang vereint". Der „*Idealismus der Freiheit*" endlich (Plato, die hellenistisch-römische Lebensphilosophie, die christliche Spekulation, Corneille, Kant, Schiller, Fichte, Maine de Biran, Carlyle) erblickt in ihm „den Schauplatz heroischen Handelns" [10]. Weil Dilthey die Weltanschauungstypen aus schlechterdings allgemein-menschlichen „Funktionen" der Seele entsprungen denkt, darum zweifelt er auch keinen Augenblick an ihrer *übergeschichtlichen* Geltung. Die gleichen Grundhaltungen kehren immer wieder, obwohl eingebettet in zeitgebundene Zusammenhänge: „Diese Typen gehen durch die historisch bedingte Singularität der einzelnen Gebilde hindurch."

---

[10] W. *Dilthey:* Die drei Grundformen der Systeme; in: Arch. f. Gesch. d. Philos., Bd. II, S. 557, abgedruckt in Bd. IV der Ges. Schr.; vgl. auch Bd. II, S. 312. Ferner: Das Wesen der Philosophie; in: Die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. 6, S. 55 ff. Berlin 1921. — Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen; in: Weltanschauung, Sammelwerk, Berlin 1911, S. 3 ff. — Weltanschauungslehre, Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie; in: Ges. Schriften, Bd. VIII, Leipzig u. Berlin 1931.

„Der Kampf der Weltanschauungen untereinander ist an keinem Hauptpunkt zu einer Entscheidung gelangt. Die Geschichte vollzieht eine Auslese zwischen ihnen, aber ihre großen Typen stehen selbstmächtig, unbeweisbar und unzerstörbar nebeneinander aufrecht da. Sie können keiner Demonstration ihren Ursprung verdanken, da sie von keiner Demonstration aufgelöst werden können. Die einzelnen Stufen und die speziellen Gestaltungen eines Typus werden widerlegt, aber ihre Wurzel im Leben dauert und wirkt fort und bringt immer neue Gebilde hervor."
(Dilthey: Ges. Schriften, VIII. Bd., Leipzig und Berlin 1931, S. 86/87.)

Meine kritischen Einwände betreffen namentlich die folgenden Hauptpunkte:

1. Weil Diltheys Ermittlungen einseitig auf literarisch-begriffliche Inhalte gerichtet sind und Aufbau, Ablauf und Klangleib der Sprachschöpfungen völlig beiseite lassen, so bedeutet ihm eine Weltanschauung immer nur ein verstandesgemäß durchgebildetes, völlig ans Licht des Bewußtseins gehobenes Gehäuse: spricht er doch z. B. der Malerei die Möglichkeit ab, Weltanschauung zu geben[11]! (Daher rühren die Unstimmigkeiten zu den Ergebnissen von Rutzens „empirischer" Typenprobe, die sich mittelbarer, textgegenständlicher Merkmale nicht bedient, sondern lediglich den inneren Ablaufsformen und Färbungen des Klangstromes Gehör gibt.)

2. Die Ableitung der Weltanschauungstypen von dem Dreitakt der seelischen „Vermögen" oder „Funktionen" hat keine Beweiskraft. Zweifellos sind die Daseinsformen und Bewegungsrichtungen der Seele mit solcher Dreiteilung nicht (auch nur annähernd) erschöpft, und dann bleibt unerfindlich, weshalb aus dem doch immer nur relativ (d. h. mehr oder minder) starken „Vorwalten" der *einen* Seelen„kraft" im jeweiligen Falle *unlösbare* Widersprüche innerhalb der *rationalen* (begrifflich gefaßten) Weltanschauungssysteme hervorgehen sollen. Die Gleichungen Intellekt = Naturalismus, Gefühl = objektiver Idealismus, Wille = Idealismus der Freiheit stimmen nicht; unmöglich können bloße seelische Neigungsrichtungen („Dispositionen") und fertige Weltanschauungs-„Gehäuse" so starr einander zugeordnet sein.

---

[11] Die Kultur der Gegenwart, T. I. Abt. IV, S. 49; vgl. auch H. Nohl: Stil und Weltanschauung, Jena 1920, S. 12. — In seinem Nachlaßwerk (Ges. Schriften, Bd. VIII, S. 92) gesteht er allerdings die Möglichkeit zu, daß die „innere Form der künstlerischen Gebilde" Lebensanschauung zum Ausdruck bringe.

3. In Diltheys Typologie vermischen sich außerordentlich weittragende *personal*-typische Befunde mit anderen, die sicherlich nur gewissen Lagen der *Geschichte* angehören. Von einem „Idealismus der Freiheit" kann z. B. genau genommen nur in bezug auf *neuzeitliche* Philosophen (seit Kant) gesprochen werden. Der „Idealismus" Platos oder Corneilles oder der Scholastik hat einen ganz anderen Sinn. Ähnliches gilt für den „Naturalismus", der — schon Diltheys Namenliste zeigt es an — anscheinend überhaupt erst auf morphologisch „späten" Zivilisationsstufen auftreten kann. Als „objektiven Idealismus" endlich kennzeichnet Dilthey offensichtlich alle „gebundenen", organizistischen, metaphysisch-religiös gegründeten Weltanschauungen, wobei jedoch die — oft sehr weit auseinanderliegenden — ursprünglichen Beweggkräfte dieser Verknüpfungen unberücksichtigt bleiben.
Letztlich erweist sich Diltheys Typenlehre doch als ein idealtypisches, auf mehr oder minder willkürlicher Grenzsetzung beruhendes System, dessen „ganz provisorischen Charakter" er übrigens selbst hervorhebt.

„Das Kernhafte darin kann allein die Intuition sein, die aus langer Beschäftigung mit den metaphysischen Systemen hervorgegangen ist. Schon die Fassung derselben in eine geschichtliche Formel kann nur subjektiven Charakter haben. Ob man dann anders logisch arrangiert, indem man etwa die beiden Formen des Idealismus zusammennimmt, oder den objektiven Idealismus mit dem Naturalismus vereinigt -- diese und ähnliche Möglichkeiten stelle ich jedem frei. Diese Typenunterscheidung soll ja nur dienen, tiefer in die Geschichte zu sehen, und zwar vom Leben aus."
(Dilthey: Ges. Schriften, VIII. Bd., Leipzig und Berlin 1931, S. 99/100.)

Zu den Urphänomenen vorzudringen blieb ihm verwehrt, nicht zuletzt vielleicht darum, weil seine eigene Forscherpersönlichkeit jenem „Idealismus der Freiheit" sich verpflichtet fühlte, zu dessen eigentümlichen wissenschaftlichen Triebfedern es gehört, die Denkgegenstände als Erzeugnisse des selbstschöpferischen Ich aufzufassen.

„Die Philosophie muß nicht in der Welt, sondern in dem Menschen den inneren Zusammenhang ihrer Erkenntnisse suchen."
(Dilthey: Ges. Schriften, VIII. Bd., Leipzig und Berlin 1931, S. 78.)

Nur ein „aktiver Idealist", ein Angehöriger der Schiller-Kant-Gruppe, konnte den Versuch wagen, die Fülle der in den Typen geschichtlich vorgegebenen Sinngehalte herzuleiten von seelischen

Leistungsbahnen (Funktionen) des *Subjekts!* Schließlich mag es diesem persönlichen Apriori zugeschrieben werden, wenn Dilthey gerade das Wesen seines *eigenen* Typus eindringlich und sinngetreu zu deuten vermag (vgl. seine ausgezeichnete Darstellung des „Idealismus der Freiheit" in Ges. Schriften, Bd. VIII, S. 109 f.), wogegen die beiden anderen Weltanschauungsbilder mit ungleich stärkeren Verzeichnungen behaftet erscheinen.

c) Emotionale und somatische Typen:

Rutz

Die Entdeckungen der beiden *Rutz*[12] (Vater und Sohn) zeigen ursprünglich kaum eine Beziehung zur geistesgeschichtlichen Typologie. Sie betreffen eigenartige Zusammenhänge zwischen Körperhaltung und Stimmklang, die als „Personalkonstanten" offenkundig im Wesen der schaffenden Persönlichkeiten wurzeln, die jedoch durch willkürliche Einstellung von jedem angenommen werden können, der ein (sprachliches oder musikalisches) Klangwerk wiedergibt. Wenn die Einstellung „richtig" ist, d. h. dem Personaltypus entspricht, dem der Urheber des betreffenden Klangwerkes angehört, so gewinnt der Wiedergebende ein eigentümliches, kaum näher zu beschreibendes, nur eben lebendig erfahrbares „Evidenzerlebnis".

Der lässig-weichen, entspannten, den Unterleib vorwölbenden Körperhaltung und Abdominalatmung des „*I. Typus*" (Goethe, Schelling, C. F. Meyer, Händel, Mozart, Schubert, Bruckner u. a.) entspricht ein dunkel-gesättigter, warmer Klang. Der „*II. Typus*" (Schiller, Kant, Fichte, Beethoven, Brahms u. a.) hingegen, der bei initiativ vorwärtsgeneigter Körperhaltung die Unterleibsmuskeln nach rückwärts schiebt und den Brustkorb vorwölbt (Thorakalatmung), hat einen hellen und eigentümlich „freien" Sprachklang. (Dieser Kennzeichnung Rutzens muß hinzugefügt werden, daß „frei" hier nicht im Sinne von „gelöst" zu verstehen ist. Vielmehr

[12] Sprache, Gesang und Körperhaltung, München 1911, 2. veränderte Aufl. 1922. — Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme, München 1908. — Typen-Stimmbildung (zus. mit Klara Rutz), Leipzig 1920. — Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911. — Menschheitstypen und Kunst, Jena 1921. — Vom Ausdruck des Menschen, Lehrbuch der Physiognomik, Celle 1925.

handelt es sich um eine Beigabe von Rauhigkeit, die aus der „Überwindung von Widerständen" entspringt. Vielfach ist diese Klangfarbe geradezu als schmetternd oder trompetenartig anzusprechen.) Ungefähr die Mitte hält „*Typus III*" (Bach, Gluck, Hegel, Hölderlin u. a.), der in somatischer Hinsicht durch einen Schub der Unterleibsmuskeln entweder nach schräg-vorwärts-abwärts (Thorakalatmung) oder nach schräg-rückwärts-abwärts (Abdominalatmung) gekennzeichnet ist, verbunden mit einer Straffung oder Emporreckung des Oberkörpers; die Klangfarbe ist metallisch geschärft und mehr oder minder helleuchtend, immer aber „glatt poliert". Zu den drei Haupttypen treten mannigfache „Unterarten", die als Vermittlungsformen zwischen den Grundtypen erscheinen, ohne doch wirkliche „Mischfälle" darzustellen, denn der Haupttyp ist stets eindeutig vorherrschend, während die Unterarten bei ein und demselben Schaffenden vielfach wechseln.

Von befremdlicher Ungleichmäßigkeit ist die — von Rutz vorläufig nur en bloc festgestellte — Verbreitung der Typen über die Erde. Fast die gesamte außereuropäische Welt mit Ausnahme von Nordindien gehört zum III. Typus. In Europa herrscht er vor in Spanien, Frankreich, Norwegen, Dänemark und bei einem Großteil der slawischen Völker. Der I. Typus hingegen führt in Italien und in einem geringfügigen Teil der slawischen Welt ein Dasein von merkwürdiger Inselhaftigkeit. Der II. Typus endlich herrscht in den germanischen Ländern — in Deutschland, Holland, England, Schweden, Nordamerika — und in Nordindien vor.

Wenn Rutz die *chinesische* Musik, die nach meinen Feststellungen durchgängig dem *III. Typus* angehört, dem II. zuweist, so ist diese Fehldiagnose aus der begrenzten Einfühlungsfähigkeit des nicht gerade spezialwissenschaftlich damit befaßten Abendländers der asiatischen Musik gegenüber zu begreifen, die sich erst heute allmählich (und vielleicht nie völlig vorbehaltlos) unserer Deutung erschließt. (Vgl. des Verfassers Aufsatz „Ostasiatische Musikästhetik"; in: Ostasiatische Zeitschrift, Berlin 1931, Neue Folge VII, Heft 2, S. 63 ff.) Womit übrigens die Möglichkeit eines sporadischen Vorkommens des II. Typus in dem seit etwa zwei Jahrtausenden durch wirtschaftliche und kulturelle Beziehungen mit Indien verbundenen China nicht von vornherein bestritten sei. Dagegen ist Rutzens irrtümliche Bestimmung der *malayischen* Musik, die auch dem *III.*, nicht dem II. Typus angehört, auf die Unzuverlässigkeit des

Quellenmaterials, das ihm seinerzeit zur Verfügung stand (A. P. Berggreen: Folke-Sange og Melodier usw., Bd. X, Kopenhagen 1870, Nr. 68 u. a.), zurückzuführen.

Soweit die „empirisch" aufzeigbaren Tatbestände, die heute bereits von einer größeren Anzahl namhafter Sprach- und Musikforscher bestätigt werden. Zur *Deutung* leiten O. Rutzens seelenkundliche Bemerkungen über. Dem I. Typus entspricht ein heißes, weiches und mildes Fühlen, dem II. Typus ein zur Kühle und Milde neigendes, dem III. Typus endlich ein kühl-heftiges Gefühlsleben. Es ist sicher, daß die Entdeckungen Rutzens, so hochbedeutsam sie nach der materialen und „diagnostischen" Seite hin sind, doch immerhin nur einen Ausschnitt aus dem vielfältigen Erscheinungskreisc der Personaltypen betreffen: die unmittelbar „greifbaren" oder „somatischen" Phänomene des Stimmklangs und der Leibeshaltung. Darum kann es nicht genügen, wenn Rutz zur *Deutung* der Typen auf die Macht der unbewußt wirkenden *Gefühlserregungen* verweist[13]. Wenn es sich nur um eigenartige Bahnungen des emotionalen Lebens handelte, so wäre es gewiß nicht ungereimt, solche typologischen Unterschiede bei *allen* beseelten und ausdrucksbegabten Wesen zu erwarten, also im Tierreiche. Nun kennt aber offensichtlich das untermenschliche, nicht persönlichkeitsfähige Dasein diese Typenbildungen nicht; und es kann sie nicht kennen, weil ihm das Erlebnis der übergreifenden Bindungen, das Raumgefühl, das Ichbewußtsein, die Erscheinungen des „Standortes" und der Durchsicht schlechthin fremd sind.

Vielleicht kommt man den gesuchten Urphänomenen ein wenig näher, wenn man den *Sprachabläufen* nachgeht, die sich mit den Rutzschen Einstellungen und Stimmklängen regelmäßig verbinden. Nach meinen eigenen Beobachtungen handelt es sich beim I. Typus um ein vorzugsweise „rundes", wellenförmig auf- und absteigendes, in Spannung und Lösung, Hin- und Widerschwanken „polarisiertes" Wechselspiel (Goethes Systole-Diastole), um ein ständig sich wandelndes, fließendes, organisch sich entfaltendes Geschehen, dem pflanzlichen Wachstum wohl vergleichbar, wogegen die Sprachdynamik des III. Typus im wesentlichen gleichförmig oder linear-strahlig verläuft, mit tonus currens und stetig vorwärts wie rückwärts bezogenen, ineinander verzahnten Sinnbeziehungen. Typus II endlich bevorzugt

[13] Menschheitstypen usw., S. 4, 5.

ein immer erneutes „Ansetzen", Zupacken, Andringen, ein „unerfülltes", weil überwiegend vorwärtsbezogenes Geschehen, dessen Sinn sich in einer Dynamik der Leistung und Bewährung erschöpft.

Typus I:

„Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen; es grünten und blühten
Feld und Wald; auf Hügeln und Höh'n, in Büschen und Hecken
Übten ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel;
Jede Wiese sproßte von Blumen in duftenden Gründen,
Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde."

(Goethe: Reinecke Fuchs.)

NB.: Sinnzusammenhänge durch musikalische „Phrasierungsbögen" angedeutet.

Typus III:

„Treu und freundlich, wie du, erzog der Götter und Menschen
Keiner, o Vater Äther! mich auf; noch ehe die Mutter
In die Arme mich nahm und ihre Brüste mich tränkten,
Faßtest du zärtlich mich an, und gossest himmlischen Trank mir,
Mir den heiligen Odem zuerst in den keimenden Busen."

(Hölderlin: An den Äther.)

Typus II:

„Sei mir gegrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel!
Sei mir, Sonne, gegrüßt, die ihn so lieblich bescheint!
Dich auch grüß' ich, belebte Flur, euch, säuselnde Linden,
Und den fröhlichen Chor, der auf den Ästen sich wiegt,
Ruhige Bläue, dich auch, die unermeßlich sich ausgießt
Um das braune Gebirg, über den grünenden Wald,
Auch um mich, der, endlich entfloh'n des Zimmers Gefängnis
Und dem engen Gespräch, freudig sich rettet zu dir."

(Schiller: Der Spaziergang.)

Wie diese Gehalte mit den von **Rutz** aufgezeigten Merkmalen des Stimmklangs und der Körpereinstellung zusammenhängen mögen, läßt sich an dieser Stelle schwerlich ausmachen. Man müßte zuvor die Sinngehalte der Personaltypen im weitesten Umfange erschließen, man müßte eine neue, weit über Carus' Versuch hinausgehende und gänzlich jenseits der schulmäßigen Physiologie liegende „*Symbolik der menschlichen Gestalt*" begründen, um die eigentümliche Verbindung zwischen Psyche und Soma zu verstehen, die sich in den personaltypischen Erscheinungen kundgibt.

d) „Schallanalytische" Typen:

Sievers

Wenn sich schon Rutz im großen und ganzen innerhalb der Grenzen einer naturalistischen Psychologie hält, so faßt E. *Sievers*[14], der ursprünglich Rutzens Beobachtungen aufgriff und sehr bald selbständig weiterführte, die Aufgabe der Typologie aufs eindeutigste vom Standpunkte des naturwissenschaftlichen Forschers. Als „gegeben" gelten ihm leibliche Erscheinungen: Körperhaltung, Muskelzusammenziehungen, Bewegungsregungen („Mitbewegungen"), welche die Wiedergabe und die Aufnahme von Sprach- und Musikwerken begleiten: vornehmlich sind es Zusammenhänge zwischen „Stimm- und Musikphänomenen".

Wenn auch der Zusammenhang zwischen den „Reaktionen" der Versuchspersonen und den zu ihrer „Auslösung" dienenden ästhetischen Gestalten vielleicht nicht grundsätzlich *mechanisch gedacht* wird, so verfährt die Methode doch so, als ob es sich um ein physikalisches „Zuordnungsproblem" handle: lehnt Sievers es doch ausdrücklich ab, den „Gründen und Ursachen" dieser Zusammenhänge nachzugehen[15]. (Kennzeichnend ist allein schon der physikalisch anmutende Begriff der „Schallanalyse".)

---

[14] Rhythmisch-melodische Studien, Vorträge und Aufsätze, Heidelberg 1912. — Neues zu den Rutzschen Reaktionen; in: Arch. f. exper. u. klin. Phonetik, Bd. I, Heft 3, S. 255 ff., Berlin 1914. — H. Lietzmann und die Schallanalyse. Eine Kritik und eine Selbstkritik, Leipzig 1921. — Demonstrationen zu der Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik; in: Bericht ü. d. Kongr. f. Aesth. u. allgem. Kunstwiss., Stuttgart 1914. — Ziele und Wege der Schallanalyse, Heidelberg 1924.

[15] Neues zu den Rutzschen Reaktionen usw., S. 225.

Auf derselben Linie liegt es, wenn Sievers Massenversuche für besonders beweiskräftig hält[16] und meint, auch kleinste Bruchstücke oder Werke, deren *geschichtlicher* Stilhintergrund verborgen oder unerörtert bleibt, mit derselben Sicherheit typologisch bestimmen zu können wie ein Gedicht Goethes. Ungeachtet ihrer mannigfachen Verdienste um die Lösung „empirischer" Fragen bietet daher Sievers' Lehre für unsere Ziele nichts unmittelbar Förderliches, weil sie die *Sinnfrage* absichtlich meidet[17].

Wenn Sievers neuerdings die Zahl der Urtypen erweitert und nicht nur verschiedene Werke desselben Schriftstellers, sondern sogar verschiedene Verse eines einzigen Gedichts mehreren Typen zuweist, so zeigt er damit nur an, daß ihm, dem übersensitiven und reagierfreudigen Motoriker, der Sinn für geistig-seelische Ganzheit abhanden gekommen ist. Weil die Personaltypen als sinnlich-sinnvolle Urphänomene keineswegs mittelst naturwissenschaftlich-elementenhafter Zuordnungsmethoden erfaßbar sind, darum müssen auch sogenannte „experimentelle Prüfungen" der Typeneinstellungen an ungeübten und keiner erfüllenden „Evidenzerlebnisse" fähigen Personen als völlig abwegig bezeichnet werden: sie sind genau so fehl am Ort, wie etwa der Versuch eines bekannten Psychologen, über Konsonanz- und Dissonanzphänomene die Unmusikalischen entscheiden zu lassen[18].

e) Künstlerische Personaltypen als Sinngebilde: Nohl, Becking

H. *Nohls* Verdienst ist es, die geisteswissenschaftliche Fragestellung nach dem *Sinn* der Typen entschlossen auf die nichtbegrifflichen Künste angewendet zu haben, auf Musik und Malerei. Seine beiden typologischen Aufsätze[19], namentlich der zweite, ent-

---

[16] Rhythm.-mel. Studien, S. 82.

[17] Vgl. die kritischen Bemerkungen von A. Guttmann (Die neuen Entdeckungen der sogenannten klanglichen Konstanten in der Musik; in: Arch. f. experim. u. klin. Phonetik, Bd. I, Heft 3, Berlin 1914, S. 253 ff.). — Felix Krüger: Mitbewegungen beim Singen und Hören; in: ZIMG, Bd. XI, 1909, S. 180. — G. Becking: Über ein dänisches Schulgesangbuch, über Mitbewegungen und Gehaltsanalyse; in: ZfMw, Jg. VI, 1923/24, S. 100 ff.

[18] Vgl. Hans Schulte: Experimentelle Prüfung der Rutz-Sieversschen Typenlehre, Diss. phil. Bonn 1929.

[19] Die Weltanschauungen der Malerei, Jena 1908; Typische Kunststile in Dichtung und Musik, Jena 1925; beide zusammen veröffentlicht als: Stil und Weltanschauung, Jena 1920.

halten eine Fülle schöner Beobachtungen und wertvoller Anregungen.

Wenn bei Dilthey die drei Weltanschauungsformen noch beziehungslos nebeneinanderliegen, nicht weiter zurückführbaren seelischen Neigungsrichtungen entsprungen, so bahnt sich in Nohls Fassung eine Art Verbindung an, die man beinahe eine „Entwicklungsreihe" nennen könnte, dargestellt durch Stufen des *Personalbewußtseins* oder seines Gegenpols: der *Weltverbundenheit.*

Typus I (Händel, Haydn, Mozart, Schubert), dessen Musik sich „lose" aufbaut, als ein „Nebeneinander, wie auf einer Ebene", lebt „ungebrochen und unmittelbar in sich und mit der Welt", „. . . hingegeben an die Fülle ihrer Gestalten"; sein „pantheistisches Lebensgefühl" kennt „kein Suchen nach einer fremden Tiefe", denn die Tiefe liegt „in der Tatsache des genialen Lebens" selbst. Diese Ungebrochenheit läßt sein Schaffen „wie eine Offenbarung des Lebens dieses Alls" erscheinen; er besitzt jene natürliche Einheit und „wurzelhafte Harmonie" (Simmel), die von den beiden anderen Typen erst gesucht wird.

Denn sie (Typus II und III) „haben beide den Bruch mit dem unmittelbaren Lebensbestehen vollzogen, aber Typus II, so wie Kant das darstellt, als Entgegensetzung von Natur und Freiheit, Typus III, wie Hegel es entwickelt, wo diese Entgegensetzung der Weg zur höheren Einheit ist". Der „Pantheismus" des Typus III bedeutet daher keine schlechterdings vorgegebene Lage wie für Typus I, sondern eine nachträgliche Überbrückung der tieferlebten Kluft zwischen dem Ich und der Welt: *Versöhnung* heißt daher „das eigentliche Mysterium dieses Pantheismus, die immer erst Folge von Trennung und Schmerz und Arbeit sein kann" (Bach, Hegel, Hölderlin). In der Musik wirkt sich dieser Zwiespalt darin aus, daß dem Schaffenden die „Welt der Töne" als eine „Objektivität" gegenübersteht, als eine großartig-fremde und geheimnisvolle Ordnung.

Das besondere Kennzeichen des „Idealismus" des Typus II endlich erblickt Nohl in einer rastlosen Aktivität, die immerfort zielstrebig gerichtet ist, wobei die Energie dieses Fortschreitens als das Kraftmaß der personalen Bewährung gilt. „Er handelt und kämpft, sucht Entscheidungen, bis er überwunden hat", daher

denn auch der einzelne Schaffensakt sich wie ein schweres Ringen ausnimmt (Beethoven, Brahms), ganz im Gegensatz zur leichtfließenden Ausströmung des I. und zur Stetigkeit der Arbeit beim III. Typus. Es ist klar, daß dieser (II.) Typus die Kluft zwischen dem Ich und der Welt am entschiedensten aufreißt: so unversöhnt stehen ihm „Natur" und das Reich der „Freiheit" gegenüber, daß die Töne zu dem bloßen „Material seines Ausdrucks" herabsinken.

Diese Deutung führt gewiß tief in die geheimnisvolle Werkstatt der Geistesgeschichte, freilich noch immer nicht bis zu den (religiösen) Urphänomenen der Typologie selbst. Nohl versperrt sich selbst den Weg dahin, wenn er seine Aufgabe von vornherein darauf festlegt, die somatisch-motorischen Untersuchungen von Rutz und Sievers mit den festgeprägten Weltanschauungstypen Diltheys zu verbinden[20]. Denn aufs Grundsätzliche hin angesehen, bietet Dilthey doch nur ein idealtypisches Begriffsgerüst, dem sich die unmittelbar erschlossenen Gehalte der „somatischen" Typologien nicht ohne Zwang zuordnen lassen.

An Nohls Deutungsversuch schließt sich nun unmittelbar die *Becking*sche Typologie[21], deren Untersuchungsfeld allein die Musik bildet, wobei die aus Sieversschen Mitbewegungen hervorgegangenen „Becking-Kurven" die Gehaltbestimmung musikalischer Verläufe ermöglichen. Ähnlich wie bei Nohl rückt also aller Nachdruck auf die *Sinn*frage. Außerdem aber sondert sich jetzt der *geschichtliche* Anteil des Kunstwerkes ganz entschieden von dem *personaltypischen* ab; dies geschieht gewissermaßen mit Hilfe eines „dreifachen Koordinatensystems", das neben den Personaltypen noch nationale „Konstanten" und die kleinmorphologische Struktur, die Ablaufswellen der nationalen Geschichtsabläufe umfaßt.

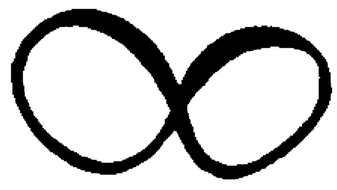
Die „Schlagfiguren" selbst in all ihren individuellen Abwandlungen kritisch nachzuprüfen, kann nicht meine Aufgabe sein. Die Ansätze von Haupt- und Nebenschlag im Takt sind bei Typus I: spitz-rund, bei Typus II: rund-rund, bei Typus III: spitz-spitz, so daß sich z. B. die folgenden Kurvenbilder ergeben:

---

[20] Stil usw. S. 95.

[21] Gustav Becking: Zur Typologie des musikalischen Schaffens; in: Bericht üb. d. Musikwiss. Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 69. — Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928.

(Händel)
Typus I



(Telemann)
Typus II

(Bach)
Typus III

Daß die Erscheinungen im großen und ganzen richtig geschaut und beschrieben sind, daß bestenfalls Einzelheiten der Nachprüfung bedürfen, scheint mir jedoch sicher. Einwände habe ich lediglich gegen ihre *Deutung* vorzubringen.

Becking denkt sich das musikalische Schaffen nach dem Vorbilde Kantscher Kategorien als die Prägung eines an sich sinn- und gestaltlosen Stoffes durch die formende Hand des schlechthin souveränen Künstlers. Weil die beiden Pole — das selbständige Ich und der amorphe „Stoff" der Sinnenwelt — auf gänzlich verschiedenen Ebenen ruhen, so kann es keine sinnvolle, d. h. aber wechselseitige Verbindung zwischen ihnen geben, sondern nur ein einstrahliges Macht- oder Leistungsverhältnis. Die *Schwere* der rhythmischen Geschehnisse, die dem Komponisten „schlechthin gegeben" ist, die er nur heranziehen kann „wie eine Naturmacht", die er nur „zähmt", „formt" und „bearbeitet", oder allenfalls „für sich arbeiten läßt", steht dem Schaffenden „als ein Ding-an-sich gegenüber, mit dem er sich auseinanderzusetzen hat. Die Art und Weise aber, wie er diese Aufgabe erfüllt, hängt aufs engste zusammen mit seinem *Verhalten zum Gegebenen überhaupt, zur Welt.* Die Haltung des Menschen vor dem Ding-an-sich bewährt sich im Rhythmus all seines Tuns" [22].

Das typologisch bedeutsame Urphänomen bestünde demnach in der Subjekt-Objekt-Spaltung oder in der Beziehung des Ichs zur Welt. Gegen diese Auslegung wäre kaum etwas einzuwenden, wenn nicht Becking von vornherein die eigentümliche Ästhetik seines eigenen „aktiven" Typus als die richtige und maßgebliche für *alle drei* Einstellungen voraussetzte! Nun bedeutet ihm aber das „Ich" in jedem Falle eine „autonome" Instanz und die „Welt" eine Anhäufung von Mitteln oder Werkzeugen! Im Grunde genommen verfügt nur der Typus II über die „eigentliche" Wirklichkeit, denn er betrachtet die Schwere als „ein mechanisches Prinzip ohne allen Geist", als „tote Materie" [23]!

---

[22] Der musikalische Rhythmus usw. S. 21/22.

[23] Der musikalische Rhythmus usw. S. 47 und 49.

Vorgreifend sei bemerkt, daß diese auf Beethovens Rhythmik gehende Formulierung, rein als geschichtlicher Befund genommen, überspitzt ist. Wohl ist vorbehaltlos einzuräumen, daß sich die abendländische Rhythmik etwa seit dem Barockzeitalter durchschnittlich zusehends mechanisiert, aber eine *gewisse* Sinnhaftigkeit – zum mindesten die aus der Vitalschicht herrührende – bleibt ihr immer erhalten. Eine »tote Naturmacht« oder »entseelte Materie« im buchstäblichen Sinne könnte dem Schaffenden schlechterdings keinen Anlaß zu »Auseinandersetzungen« ästhetischer Art bieten.

Wenn es sich hingegen darum handelt, die lebendig durchseelte Klangwelt Mozarts zu schildern, so heißt es bei Becking:

„Gefühlstönung durchsetzt das Wirken der Naturkraft, als ob diese nicht »außerhalb«, sondern im Komponisten lokalisiert sei und einen Teil von ihm ausmache." (Der musikalische Rhythmus usw. S. 46.)

In Wahrheit fühlt Mozart – ähnlich wie Goethe – seine Person als Mündungsstelle tiefer liegender schöpferischer Quellen, und von einer unbeseelten Naturkraft weiß er schlechterdings gar nichts.

Weil Becking sich nicht dazu entschließen kann, der dreifachen Verschiedenheit der Typen eine ebensolche Dreiheit der *Wirklichkeiten* zuzusprechen, darum mißlingt ihm auch der Versuch, den natürlichen Dreitakt der typologischen Phänomene in ein dualistisch-antithetisches Begriffsgerüst einzufügen:

Das Ich im Verhältnis zur		A. Welt des Gegebenen	B. Wesensart des Gegebenen	C. Formung des Gegebenen
Antithese	überhaupt	Einheitliche oder getrennte Welten	Göttlich beseelt oder unbeseelte Materie	Vom Ich oder vom Gegenstand aus
	im Rhythmus	Einheitliche oder uneinheitliche Dynamik	Lebendige oder mechanische Schwere	Schlingend oder pulsierend
Haltung im Typus	I	monistisch	spiritualistisch	idealistisch
	II	dualistisch	materialistisch	idealistisch
	III	dualistisch	spiritualistisch	naturalistisch

Ad A) Gewiß darf die göttlich erfüllte Welt des Typus I „monistisch" genannt werden, aber die „Dualismen" der beiden

anderen Typen unterscheiden sich grundlegend voneinander. Während Typus III den „kosmischen Rhythmus" der Gottheit alle Welterscheinungen durchströmen fühlt und die materielle Welt nur als relativ verfestigten Gegenpol des alldurchdringenden Weltgeistes gelten läßt, erblickt Typus II in der Sinnenwelt nur den Widerschein des Ichstrahls, die „Leistung" des „Widerstands"; er allein darf „Dualist" im radikalen Sinne Beckings genannt werden, da ihm die Kluft unüberbrückbar erscheint.

Ad B) Das „Gegebene" des Typus I ist nicht spiritualistisch, sondern „panpsychistisch". Nicht ein fernwaltender, übergeordneter Weltgeist durchstrahlt es, sondern allerorten im einzelnen manifestieren sich verleiblichte Seelenwesen, Ausgeburten der alldurchdringenden Weltseele.

Ad C) „Idealistisch" im Sinne der selbstschöpferischen Prägung verfährt nur Typus II. Typus I hingegen verhält sich im Schaffen durchaus „pathisch", erleidend, hingegeben der göttlichen Fülle, während Typus III seine Person als Durchgangsort weithin strahlender Sinnzusammenhänge empfindet und seine künstlerische Mission als „Mittlertum". Der Ausdruck „naturalistisch", von Dilthey und Nohl übernommen, enthält ein grobes Mißverständnis. Eine „Formung vom Ich aus" gibt es überhaupt wohl nur im empirischen, nicht im metaphysischen Sinne, wie bereits dargelegt; andererseits ist eine Formung „vom Gegenstande aus" überhaupt nicht sinnvoll vorstellbar. Diese Fehldeutung bezieht sich wohl auf die eigentümliche Neigung des Typus III, alle Mächte der Klangwelt als Durchgangsorte weitreichender Sinnzusammenhänge zu behandeln. Man mag dieses Verfahren allenfalls „objektivistisch" nennen. Mit „Naturalismus" in Beckings Sinne hat es nichts zu schaffen.

‚Man hält sich an die Wirklichkeit, wie man sie mit der gesunden Einsicht zu begreifen meint . . ." (Becking, a. a. O., S. 54.) — Man vergleiche hiermit Diltheys Umschreibung des „Naturalismus" (Ges. Schriften, VIII. Bd., 1931, S. 100 f.): „Der Mensch findet sich bestimmt von der Natur. Sie umfaßt seinen eigenen Körper so gut als die Außenwelt. Und gerade die Zuständlichkeit des eigenen Körpers, die mächtigen animalischen Triebe, welche denselben durchwalten, bestimmen sein Lebensgefühl."

Andere Merkmale sind nach Becking: der „anorganische Puls" (a. a. O., S. 52) und die „quantitätsmessende Rhythmik" (a. a. O., S. 75). Anorganisch kann man einen Puls überhaupt schwerlich, die Rhythmik des Typus III aber nur dann nennen, wenn man das „Organische" als ein Erzeugnis der Ichtätigkeit betrachtet. Vielleicht erblickt Becking den Typus III auch zu einseitig unter dem

Leitbilde der neueren französischen und deutschen Naturalisten (Berlioz, Wagner); demgegenüber wäre etwa auf *Dufays* Rhythmik zu verweisen, die in ihrer Elastizität wohl zum Lebendigsten gehört, was auf diesem Gebiete aufzeigbar ist.

Deutung der Becking-Kurven

Nunmehr sei rückgreifend versucht, den personaltypischen Gehalt der *Beckingkurven* zu deuten. Dabei ist fürs erste zu bedenken, daß es sich nicht um eine reine *Raum*symbolik handelt, wie sie z. B. die ornamentalen Liniengebilde der optischen Künste enthalten. Vielmehr umfassen die Beckingkurven *raumzeitliche* Momente, erschließen also ihren Sinn nur dann, wenn sie als wirkliche *Bewegungen* ausgeführt werden. Alle drei Kurven stimmen darin überein, daß sie Unterschiede des *Schweregrades* zum Ausdruck bringen, zugleich aber das sie verbindende Kontinuum der Zeitlichkeit: den „*Fluß*". Die Schwere manifestiert sich im Abstrich, der Fluß vornehmlich in dem verbindenden Aufstrich.

Kennzeichnend für die Rhythmusauffassung des *Typus I* ist nun zunächst die schon von Becking hervorgehobene überaus sorgfältige *Abstufung* des Akzentsystems. Die Kurve enthält nur *eine* entschiedene Knickstelle oder „Spitze": zu Beginn der schwersten Zeit. Hier tritt offenkundig die „Lösung" mit naturhafter Leichtigkeit ein, als ein einfaches, rasches Absinken mit dem natürlichen Zuge der Schwere. Der zweite Teil der Kurve bedeutet hingegen enthusiastischen Aufschwung, überquellende Fülle. Die Zeitlichkeit wird in ihrer naturhaftesten Gestalt erlebt, als lebendiges Wechselspiel von Diastole und Systole, als Ein- und Ausatmung, als Polarität von Spannung und Lösung, als Kreislauf von Werden und Vergehen. Die Spitze ist der Ort „magischer" Einströmung, Sinnbild „heteronomer" Gestaltung, wogegen in der linksläufigen Rundung sich das Werden selbst, als ein vegetatives, unmittelbares, pflanzenhaftes Wachstum verleiblicht. Wahrscheinlich ist die Steilheit des Abstrichs in den von Becking ermittelten Kurven des Typus I eine eigentümlich spätabendländische Formverkleidung, während die „Urkurven" (wie sie nach meinen hier nur anzudeutenden Forschungen in der Musik gewisser Flachkulturen anzutreffen sind) eher horizontale, ja, aufsteigende Anfangsrichtung besitzen (Raumsymbolik des Wachstums!).

In der Pendelkurve des *Typus III* hingegen gibt es kaum noch ein solches Erfülltsein mit gegenwärtigem Gehalte. „Objektiv"

pulsiert der Strom, dem linearen Gepräge des Melos entsprechend. Die enthusiastischen Züge treten zurück, die lustvolle Fülle der Verkörperung fehlt, denn man erlebt die Zeit *als weiträumiges Kontinuum*, als einen ins Unendliche zielenden, die Endlichkeit nur durchlaufenden Strahl. Das Schaffen ist wiederum heteronom, aber die übergreifenden Mächte verleiblichen sich nicht völlig im sinnlichen Erscheinungskreise, sondern *strömen gleichsam hindurch*, wie das Licht die trübe Materie erhellend. Die Doppelheit der Spitzen versinnbildlicht diese Durchgangssituation, während der abwärts gerichtete Verlauf der Spitze anzudeuten scheint, daß der Mittler-Künstler die Gabe von den Mächten des oberen Lichtreiches entgegennimmt. Zwar nicht schlechterdings abgetrennt von der Erscheinung, aber doch *hinter* dem wechselvollen Dasein liegt der geheimnisvolle, unergründliche Sinn des kosmischen Rhythmus. Der Mensch kann nicht mehr tun, als sich ihm in Demut unterwerfen. Wenn er sich dem geregelten Weltlaufe einfügt, so als bevorzugter Geistesträger, als Verkünder der straffen, zuchtvollen Maßnorm des himmlischen Logos, der in gleichmäßig herniederfahrenden, übergeordneten Akzenten die niedere Materie durchformt.

In der spitzenlosen, in sich abgeschlossenen Kurve des *II. Typus* endlich verkörpert sich *der Mensch im Selbststande*, ein autonomes, in freien Willkürakten schaltendes Künstlertum. Kaum noch spürbar ist der organische Pulsschlag der Zeitlichkeit, wie er sich am stärksten in der reich gegliederten Schwereabstufung des I. Typus ausdrückt. Die Zeit wird nahezu zur homogenen Leerform, zum „puren" Rohstoff, zum willigen Werkzeug, zur untergeordneten Funktion. Nur auf dem Papier mag die Kurve als eine einfach fließende Rundform erscheinen; in Wirklichkeit aber, d. h. als konkrete Körperbewegung, im „Vitalraume", zeigt sie deutlich den Ichimpuls als „*Eingriffsform*". Namentlich an den beiden Stellen, wo die vorgegebene Schwere sich auswirken sollte, wird durch die eigentümlich pressende, ins Horizontale abbiegende Rundführung (verdichteter Strich!) ein Widerstandserlebnis angezeigt, nämlich die — allerdings nicht völlig realisierbare — Vorstellung, das tätige Subjekt „erzeuge" der Verlauf aus eigener Machtvollkommenheit.

IV. PHÄNOMENOLOGISCHE GRUNDLEGUNG: DER MELODISCHE ENTFALTUNGSRAUM.

Die nachfolgenden Bemerkungen wollen keine geschlossene, systematische Phänomenologie des Melos vermitteln, sondern nur einen flüchtigen Überblick vom Wesen und den Grundlagen melodischer Gestaltung darbieten. Es soll ein Rüstzeug für die personaltypischen Untersuchungen der Melodiestile bereitgestellt werden. Mancherlei Erscheinungen werden sich daher dem Leser in anschaulicher Fülle erst beim Studium der typologischen Teile erschließen.

Zunächst gilt es ein tiefeingewurzeltes Mißverständnis neuzeitlicher Kunstbetrachtung zu beseitigen. Nach der Lehre des *ästhetischen Psychologismus*[1] bestünde das Kunstwerk im wesentlichen aus einer Summe verschiedenartiger „sinnlicher" Reize, und seine Gehalte — abgesehen von den gegenständlichen *In*halten — kämen zustande kraft seelischer Rückwirkung des Hörenden, Erlebenden. Genauer gesagt: der „Sinnenstoff" des Kunstwerkes böte nur irgendwie geartete „Anlässe" dar, um wiederum „irgendwie geartete" Reaktionen im Aufnehmenden hervorzurufen oder auszulösen.

Vielleicht die eindeutigste Formel prägt *Stephan Witasek*: „Es ist zunächst sowohl die »Form«, als auch der »Gehalt«, was in der Musik ästhetisch wirksam ist. Und zwar ist dabei unter Form des musikalischen Kunstwerkes alles das zu verstehen, was durch die Sinnesempfindung aufgenommen und unmittelbar durch Vorstellungsproduktion daraus gewonnen wird, also die Tongestalt mit allen ihren Teilen und Bestandstücken; unter Gehalt alles das, was der Hörer aus subjektiver Reaktion zur Bereicherung des Kunstwerkes hinzubringt, also vor allem der Bestand an Phantasiegefühlen, die infolge des musikalischen Ausdrucks in die Tongebilde hineingelegt werden."

(Zur allgemeinen psychologischen Analyse des musikalischen Genusses; in: KIMG, Leipzig 1907, S. 127.)

Es ist nur folgerichtig, wenn man dann auch dem *schaffenden* Künstler nur einen gestaltlosen, unbeseelten, sinnfremden „Rohstoff" zubilligt, dem er kraft eigenständiger, willkürlicher Formung das individuelle Gesetz seines persönlichen „Kunstwollens" aufprägt. (Kants ungestaltete, blinde „Sinnlichkeit", welcher der Verstand „seine Gesetze vorschreibt".)

---

[1] Vertreten durch Th. Lipps, H. Ebbinghaus, Ernst Meumann, Max Steinitzer, Stephan Witasek, R. Müller-Freienfels, Oswald Külpe und viele andere.

Im Gegensatz zu dieser Lehre, die als noch nicht abgetragenes Denkmal der widerkünstlerischen Wissenschaftsgesinnung einer abgelaufenen Epoche in unsere Gegenwart herüberragt, wird hier vorausgesetzt, daß der Künstler innerhalb der „*Sinnlichkeit*" den *Sinn* bereits vorfindet (wie schon die Sprache verrät!) und daß all sein Schaffen darin besteht, elementarischen Sinn zu höherer Sinneinheit zusammenzufassen, die „psychoiden" Bedeutungen, welche dem Sinnenstoffe von Natur eingelagert sind, zu geistigen Synthesen zu verdichten. Ohne eine sinnerfüllte Gegenpartei wäre ja ein Kunstschaffen schlechterdings unmöglich, oder das Kunstwerk sänke ab zu einem künstlichen Esperanto, zu einer unorganischen, willkürlich ersonnenen Zeichensprache. Nun steht aber, wie Simmel [2] es überzeugend dargetan hat, die Existenz eines jeden Künstlers auf der Anerkennung einer vorgegebenen Verbindung oder Ordnung zwischen Ich und Welt, Grund und Erscheinung, Natur und Geist, Wirklichkeit und Wert; nur wenn diese Pole ihrem Wesen nach nicht auseinanderklaffen, sondern wenn sich ihre tiefe Einheit im einzelnen Werke bewährt, kann von Kunst gesprochen werden. Freilich droht dem Menschentum eines mechanisierten Zeitalters der lebendige Sinn der Sinnenwelt mehr und mehr zu entgleiten. Die Entgöttlichung des Somatischen bedeutet aber immer auch eine Entleiblichung des Göttlichen. Noch *Goethe*, der wie kein anderer abendländischer Denker Künstlertum und profunde Weltweisheit in sich vereinigte, zögerte nicht, den Farben eine unmittelbare „sinnlich-sittliche" Wirkung beizulegen. Er wußte sehr wohl, daß die Elementarbedeutungen jeglicher Kunst im „Stoffe" selbst schlummern und somit dem Künstler vorgegeben sind.

Eine ungeheuer reiche Mannigfaltigkeit von „Kräften" und „Mächten" seelenhaften oder psychoiden Wesens eröffnet sich im Raumkontinuum des *Melos*. Im melodischen „Tonraume" geschehen fortwährend „Bewegungen", Vorgänge, die in der Zeit ablaufen und zudem einen Ortswechsel von der „Tiefe" nach der „Höhe" oder in entgegengesetzter „Richtung" darstellen. In der Tiefe scheint eine „Schwerkraft" ihren Sitz zu haben, ähnlich der physischen Schwere, die wir als herabziehende Kraft und als

[2] Kant und Goethe, 4. Aufl., München o. J., S. 25.

Bewegungswiderstand bei all unseren Gliederbewegungen im äußeren Leibesraume verspüren. Die Tiefe ist überdies ein „dunkles" oder „dumpfes" Gebiet, während die Höhe als „hell", „leuchtend" oder „glänzend" empfunden wird. Tiefe Töne bewegen sich „schwerfälliger", trägen, umfangreichen und raumerfüllenden Massen vergleichbar, während höhere, weniger „gewichtige", leichter „in Fluß" zu geraten scheinen. (Erinnert sei daran, daß mehrere Sprachen, z. B. die griechische, nicht — oder doch nur in zweiter Linie — von der Höhe und Tiefe der Töne, sondern von ihrer „Spitzigkeit" oder „Breite" bezw. „Schwere" sprechen.) Weil aber der naturgegebene Schwerpunkt des gesamten Tonsystems in der Tiefe liegt, darum ist die Höhe im Verhältnis zur Tiefe für gewöhnlich der Spannungsträger, d. h. ein Anstieg der Melodie bedeutet „Steigerung", ein Abstieg „Lösung".

Um „in Schwung zu geraten", bedarf allerdings jede Melodie der örtlichen Triebkräfte. Ein immer wiederkehrender, in allen Melodiestilen der Erde sich kundgebender Bewegungsimpuls liegt in dem eigentümlichen „Gesetz des Rückschwungs" oder der „Elastizität". Die Urform jeglichen Melos ist das wechselnde Auf- und Niederschwingen, die runde Kurve, nicht der gerade, unmittelbar auf sein Ziel hinstürmende Stoß. Nicht einstrahlig, sondern in Schwung und Rückschwung nähert sich eine melische Kurve dem Gipfel oder Tiefpunkte ihrer Entfaltung. (Geradlinige Tonleiterbewegung auf längere Sicht ist das untrügliche Merkmal der „mechanischen" Etüde!)

Beim Durchqueren des Tonraumes bedient sich die Melodie (verhältnismäßig) fester „Stufen"; sie „schreitet" entweder durch eine Reihe benachbarter Töne oder „überspringt" größere „Zwischenräume" („Intervalle"). Vielfach entstehen sogar völlig feste, unwandelbare „Leitern". Kommt es dabei vorzugsweise auf die reine Schrittgröße an, so handelt es sich um Skalen, die nach dem „Distanzprinzip" gebaut sind; ein Musterbeispiel dafür ist das javanische Slendro, die aus lauter *gleichen* Stufen bestehende Fünftonreihe. Die meisten Musiksysteme freilich beruhen zum guten Teile auf „Naturverwandtschaft" der Töne („Konsonanzprinzip" nach Stumpf). In verschiedenem Maße und auch in verschiedener Art verwandt sind Oktaven, Quinten, Quarten, Terzen und so weiter, und darum ist der von den Psychologen unter-

nommene Versuch aussichtslos, diese wesensverschiedenen Qualitäten in eine einzige quantitative Reihe zu ordnen. So zeichnen sich z. B. diejenigen Tonschritte, die wir im Zusammenklang als „reine" Konsonanzen zu bezeichnen pflegen — Oktave, Quinte, Quarte —, auch als *melodische* Ereignisse durch eine gewisse Klarheit und Schärfe, auch Entschiedenheit des „Schrittes" aus, wogegen Sekunden und namentlich Terzen und Sexten die durchschrittene Tonstrecke gewissermaßen „unschärfer" zu umgrenzen scheinen. (Überaus häufig findet sich nach Hornbostels Beobachtungen in primitiver Musik die schwankende oder neutrale Intonation der Terzen oder Sexten[3]; Stumpf selbst bezeichnet die Terzen als einen sozusagen „weichen Bestandteil des musikalischen Knochengerüstes", nachdem die Grundkonsonanzen sich „entwicklungsgeschichtlich" längst befestigt haben.) Naturverwandtschaft scheint die „Distanz"-Beziehung abzuschwächen. Die pure Schrittgröße der Intervalle tritt zurück gegenüber der unmittelbar klanglichen Verwandtschaft oder Ähnlichkeit, die — mit Ausnahme der Oktave — immer polares Gepräge besitzt, d. h. entweder „dominantisch" oder „subdominantisch" (in rein melodischer Bedeutung!) gefärbt ist. In der fünftönigen halbtonlosen Leiter bewegen sich z. B. die Melodien für gewöhnlich „wie im engen Kreis", während eine Slendroleiter — besonders, wenn sie wohl gar die Oktave überspringt[4], — mit ungeheurer Kühnheit in die Raumestiefe vorzudringen scheint.

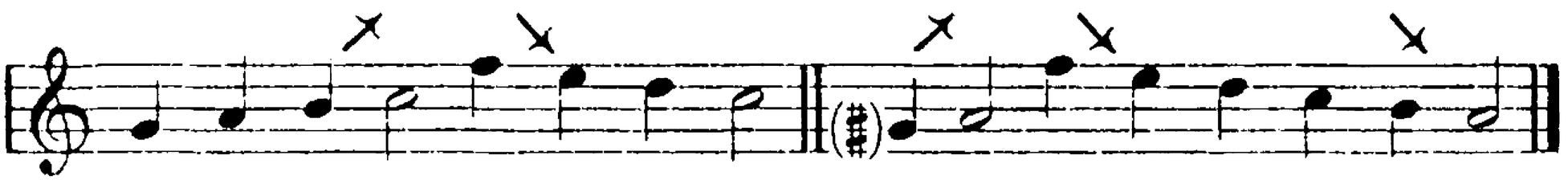
Wo sich mehrere Töne um einen melodischen Mittelpunkt scharen und sich auf eine verhältnismäßig feste Einheit beziehen, da spricht man von melodischer *Tonalität*. Wird die Tonart allmählich „gelockert" und in eine andere übergeführt, so liegt Modulation vor; ein plötzlicher, schroffer Wechsel hingegen heißt „Rückung" oder „Tonalitätssprung". Jede Art von Tonalität kann in verschiedenem Ausmaße „gefestigt" oder „labil" sein;

---

[3] E. M. v. Hornbostel: Anhang zu Günter Teßmann: Die Pangwe, 2. Bd., Berlin 1913, S. 353.

[4] Man hat auf Java alte Instrumente gefunden, deren Leiter so gebildet ist, daß selbst die elementarste Naturverwandtschaft, die Oktavähnlichkeit, aufgehoben wird. In ihr gibt es also keine „spiralige" Wiederkehr gleicher Tonqualitäten in verschiedener Höhenlage (z. B. A—a—a'), sondern jeder Ton stellt ein neues Quale dar.

sie kann überdies „engräumig“ oder „weiträumig“, d. h. mehr oder minder zielstrebig geordnet sein.
Das Gefüge rein melodischer Tonordnung, wie es etwa noch in den Kirchentönen des früheren Mittelalters vorliegt, wird im Verlaufe der abendländischen Musikgeschichte mehr und mehr gelockert und aufgelöst durch den Einbruch *harmonischer* Mächte. Mit dem Sieg von Dur und Moll im Barockstil wird das Gerüst der melodischen Tonart brüchig. Der Sinn für die melodischen Eigengesetzlichkeiten stumpft ab, weil der Brauch immer mehr dahin geht, die Linien aus vorgegebenen Klangmassen gleichsam herauszumeißeln.
Wenn Stufen verschiedener Schrittgröße zu ungleichstufigen Tonleitern zusammentreten, wie in der diatonischen Reihe des Abendlandes, so entstehen im Zusammenwirken mit dem Tonartmittelpunkt *„Leittöne“*. Sie stellen die natürlichen Umkehrpunkte, Richtungsweiser und Kraftquellen der diatonischen Melodiebildung dar. Je nach ihrer Natur- und Distanzverwandtschaft zur (melodischen) Tonika entfalten sie mehr oder weniger starke und weitreichende Richtkräfte. Als zielweisende Töne „umklammern“ sie gleichsam die Tonika in den besonders stark „gefestigten“ Tonarten wie Jonisch und Äolisch, den Vorläufern von Dur und Moll:



Am schwierigsten sind wohl die *Zeitgestalten* phänomenologisch zu erfassen. Denn das rhythmische Urphänomen ist der lebendige, organisch-unregelmäßige, nicht mechanisch gleichförmige Atem, das fließende Wechselspiel von Diastole und Systole (rheein = fließen). Wird es „rationalisiert“, d. h. einem abgestuften Ordnungssystem periodisch wiederkehrender „Schwere“ = Grade bei gleichbleibender „Zählzeit“ unterworfen, so entsteht der *Takt:* aus der „additiven“, reihenden Rhythmik — z. B. gewisser Primitivstämme — bildet sich die divisive (oder multiplikative), welche Gleichmaß („Norm“) und Abstufung („Unterordnung“) voraussetzt[5]. Bei sonst gleichbleibenden stilistischen Vorbedingungen ist zweischlägiger Takt akzentgesättigter, zu-

[5] Der Gegensatz wurde wohl zuerst von *L. Klages* scharf formuliert (Handschrift und Charakter, 8. bis 10. Aufl., Leipzig 1926, S. 35); leider ist das Moment der *Stufung* nicht berücksichtigt.

gespitzter als der „flüssigere", organisch dahinströmende Dreier-takt und die unregelmäßigen, aber verhältnismäßig „gleich-schwebigen" Primzahlenordnungen (Fünfer-, Siebenergruppen und so weiter). Es hängt jedoch sehr viel von der (stilistisch variablen) „Füllung" des an sich leeren Taktschemas ab, wie sich „Fluß" und „Schwere", die Gegenspieler jeglichen rhythmischen Geschehens, zueinander verhalten. Tonliche Verlängerungen des Zählzeitmaßes sind „Halte"-Noten; Verkürzungen, Aufteilungen, Beschleunigungen, wollen als „Blumen", „Koloratur", „Lauf-werk" usw. verstanden sein. Ähnlich wie die punktierten Rhyth-men sind sie je nach der Größe der Tonschritte und je nach dem tonalen Zusammenhange entweder gleitend oder geschärft, zu-packend, motorisch erhitzt usw. Als vorübergehende „Stauung" des rhythmischen Flusses erscheint die Synkope.

Unmittelbare, sinnfällige Verkörperung findet das ganze Spiel der Kräfte, ihre Verschmelzung und ihr Wettstreit, in der *Dynamik*. Für gewöhnlich sind die mannigfachen An- und Ab-schwellungen der melodischen Kurve nur der unmittelbare, gleich-sam somatische Ausdruck „innerer" Spannungs- und Lösungs-vorgänge des melodischen Feldes. Nur bei individualistisch zu-gespitzter Effektmusik — so im Mannheimer „vermanirierten gout" — verselbständigen sich dynamische Ereignisse zu Wir-kungen ohne (objektive) Ursache, d. h. zum Ausdruck echter Willkürakte des „autonomen" Menschen.

Nicht minder unselbständig ist für gewöhnlich die *Klangfarbe*, die gleichsam nur einen Index der melodischen Gestaltqualitäten bildet; erst die neuzeitliche Effekt-Instrumentation bedient sich ihrer zur Hervorbringung willkürlicher Sensationen; sie gestaltet also technologisch, nicht organisch.

Die Gesamtheit dieser Mächte durchwaltet einen echten phäome-nalen „Raum", d. h. ein ungleichförmiges, mit ausgezeichneten Richtungen (z. B. Höhe — Tiefe) und ausgezeichneten Punkten (Tonverwandtschaft!) versehenes Kontinuum. Wie jede Räumig-keit des Kunstwerks, so ist auch diese nichts anderes als ein *kos-misches Symbol, ein Sinnbild der „Stellung", des „Standorts" und des „Spielraumes" des Menschen im größeren Weltzusammenhange.* Darum hat jegliche morphologische Beobachtung und jede geistes-geschichtliche Deutung hier ihren naturgegebenen Ansatzpunkt.

ZWEITE ABTEILUNG:

DIE TYPEN IN VERSCHIEDENEN ABENDLÄNDISCHEN NATIONEN AM AUSGANG DES MITTELALTERS (14.—15. JAHRHUNDERT)

V. TYPUS UND GESCHICHTE.

Um zu zeigen, daß den Personaltypen ein umfassender Geltungsbereich zukommt, um den Einwand zu entkräften, es handle sich möglicherweise um unzulässige Verallgemeinerungen von individuellen (etwa nur innerhalb eines bestimmten Zeitstiles vorfindlichen) Merkmalen, ist es notwendig, einen Anschauungsstoff vorzulegen, der verschiedene Zeitalter und Stile einschließt. Am zweckmäßigsten dürfte es sein, den Vergleich der Personalstile in Gestalt von geschichtlichen *Querschnitten* durchzuführen, denn nur so ermöglicht sich eine befriedigende Trennung des jeweiligen *zeitstilistischen* Hintergrundes von den *personaltypischen* Gehalten. Es werden also, wo es angeht, die Werke dreier Komponisten zum Vergleich gestellt, die verschiedenen Typenfamilien angehören und die im übrigen ungefähr der gleichen Zeitsprache sich bedienen; eine haargenaue Übereinstimmung wird man begreiflicherweise nicht erwarten können.

Eine naheliegende Lösung wäre es gewiß, die Vertreter der drei Typen drei verschiedenen Nationen zu entnehmen, da erfahrungsgemäß die Typen innerhalb der nationalen Kulturkreise in Häufungen aufzutreten pflegen[1]. Gegen ein solches Vergleichsverfahren lassen sich indessen schwerwiegende Bedenken vorbringen. Ganz abgesehen davon, daß die stilistische Übereinkunft auf diese Weise bestenfalls nur in Näherungswerten erreicht werden dürfte, bliebe es nahezu unmöglich, die personaltypischen Merkmale von den *nationalen Konstanten* abzulösen.

---

[1] So überwiegt z. B. in Italien der I., in Frankreich der III., in Deutschland und England der II. Typus, wie schon Rutz feststellte.

Um eine derartige Überlagerung der Probleme zu vermeiden und den Vergleich auf einer *einzigen* Ebene durchzuführen, müßte man also für jede Epoche drei Vertreter finden, die *der gleichen Nation* entstammen. Glücklicherweise bietet *Deutschland* — wenigstens seit dem Zeitalter der deutschen Renaissance — beinahe ständig diese Gunst. *Vordem* allerdings sehe ich keine Möglichkeit, alle drei Typen innerhalb des gleichen nationalen Kulturkreises ausfindig zu machen, und es bleibt daher nichts weiter übrig, als für das Mittelalter sich mit der annähernden Übereinkunft der Zeitstile zu begnügen und den I. Typus in Italien, den II. Typus in Deutschland (oder England), den III. Typus in Frankreich oder Burgund zu suchen. Ich räume sogleich ein, daß diese Lösung in methodischer Hinsicht nicht unbedenklich ist, aber sie bleibt der einzige Ausweg, will man nicht von vornherein auf den hervorragendsten melodischen Anschauungsstoff verzichten, denn cum grano salis gilt für die abendländische Musikgeschichte bekanntlich der Satz: je später der Zeitstil, um so weniger ganzheitlich („linear") die melodische Gestaltung.

So möge der Leser den nachfolgenden Eröffnungsteil der Einzelanalysen nur als eine erste Einführung in das Problem betrachten, als einen Pfad, der besonders eindrucksvolle und leicht eingängliche Gegenüberstellungen verspricht, wobei jedoch der Nachteil in Kauf genommen werden muß, daß Personaltypen und Nationalcharaktere *möglicherweise* übereingesetzt werden. Unbillig wäre es daher, diesen ersten „propädeutischen" Teil des Untersuchungsganges die ganze Beweislast tragen zu lassen.

Aus Gründen der Darstellung gedenke ich die Typen in der Reihenfolge: III — I — II zu behandeln. Es empfiehlt sich nämlich, jeden neuen stilistischen Querschnitt mit dem III. Typus zu eröffnen, weil sein Verhältnis zu der „psychoiden Kräftewelt" am einfachsten darzulegen ist, wobei sich für die nachfolgenden schwierigeren Erörterungen eine Art Exposition ergibt. Nur in einzelnen Fällen, so bei der Behandlung der deutschen Stile des 19. Jahrhunderts, bin ich von dieser Reihenfolge abgewichen, um die geschichtlichen Zusammenhänge nicht zu durchbrechen.

Noch einige Bemerkungen über die *Zugangswege* zur typologischen Bestimmung der Melodiestile. In keinem Falle genügt die

Befassung mit dem Schriftbilde des zu untersuchenden Musikwerkes, sondern stets ist ein wirkliches *Mitvollziehen* Vorbedingung des Sinnverständnisses. Dies gilt für die Betrachtung der Melodiestile ebenso wie für die ungemein „handlichen" Diagnostizierungsmethoden von Rutz und Becking, deren Eingänglichkeit vorzugsweise darauf beruht, daß sie aus der Gesamtheit der im Kunstwerk verdichteten Gehalte die personaltypischen durch „Transposition" ins Leibliche gleichsam absondern, wogegen die melodiestilistische Bestimmung unmittelbare Deutung verbürgt, ohne freilich den Betrachter von der Verpflichtung zur „Wachsamkeit" zu entbinden. Eine weitgehende Durchschauung derjenigen Gehalte, welche die individuelle *geschichtliche* Verwurzelung ausmachen, ist eine conditio sine qua non.

VI. MACHAULT–LANDINI–WOLCKENSTEIN.

Der geschichtliche Hintergrund unserer ersten Gegenüberstellung ist wenig einheitlich. Zwar lassen sich im Formalstilistischen unschwer gewisse Gemeinsamkeiten des Ars nova-Sprachgutes aufzeigen, aber im Wesentlichen, Gehaltlichen sind doch die drei Komponisten und Nationalitäten durch tiefe Klüfte voneinander geschieden. *Machault* ist der Erbe einer großen Überlieferung, seine Musik eine späte überreife Herbstfrucht, wie sie nur die französische Kultur des ausgehenden Mittelalters hervorbringen konnte. Solche morbide Überfeinerung, gepaart mit romantischer Rückschau, liegt seinem italienischen Zeitgenossen *Landini* fern. Dort der farbige Ausklang einer alten Kultur, ein Stil, der schon ein wenig manieristisch-preziös anmutet, hier ein jugendfrischer Anfang, dessen Sprachgut allerdings zum überwiegenden Teil dem älteren Überlieferungskreise entlehnt ist. In beiden Fällen jedoch bildet den tragenden Grund einer weithin sichtbaren Kunstblüte eine durchgeformte, vergeistigte Gesellschaft. Die aber fehlt gerade in Deutschland um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. So erklärt sich die Einzigartigkeit des Phänomens *Wolckenstein*. Auf seinen Kriegs- und Minnefahrten hat sich der genialische Raubritter im Westen mit der weltgeltenden Ars nova-Sprache vertraut gemacht, deren Sinn er nun allerdings in der seltsamsten Weise umprägt. Bestandstücke des späteren über-

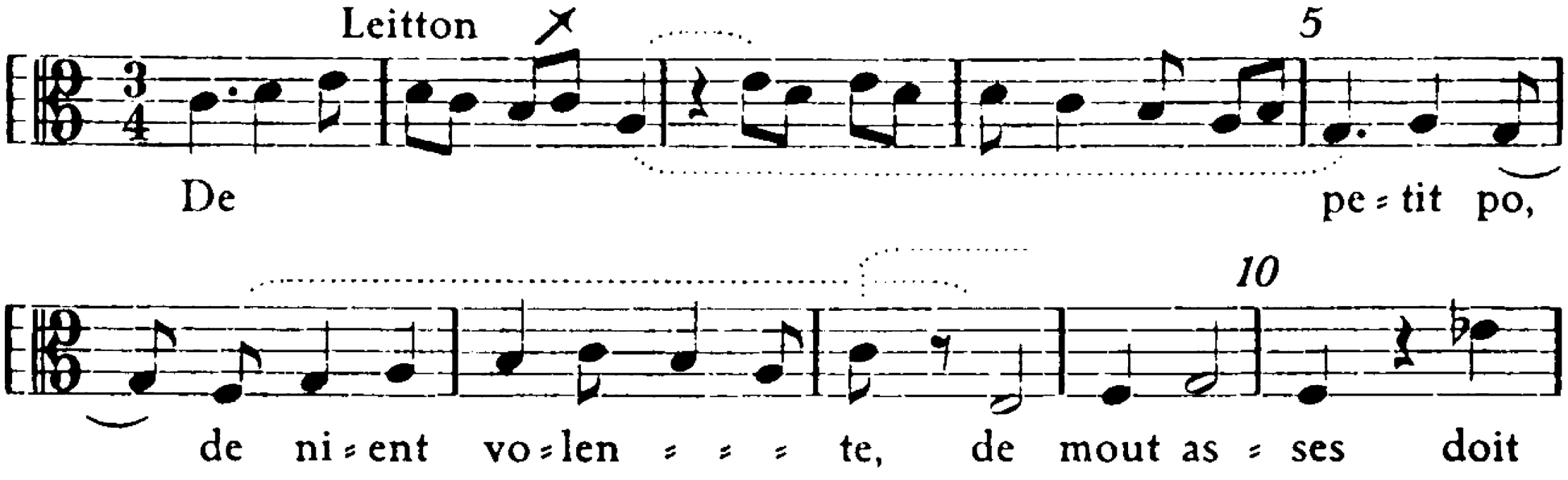
aus handfesten Minnegesangs kommen hinzu: das Ganze steht in seiner vitalen Zügigkeit, mit seinen „schmissigen" Rhythmen und verwegenen melodischen Wendungen in denkbar schärfstem Gegensatz zu der verbindlichen Glätte und spirituellen Art des Westens und Südens. Hier mag wirklich mit einigem Recht von Primitivität gesprochen werden — eine Kennzeichnung, die, auf die französische Ars nova angewandt, nur vom Unverständnis des Beurteilers zeugen würde. Allerdings: von den bürgerlichen frühdeutschen „Primitiven", wie sie etwa gewisse Stücke des Straßburger Codex germ. 3232 a darbieten, unterscheidet sich Wolckenstein wiederum durch eine nicht unbeträchtliche Horizontweite.

Guillaume de Machault (Typus III)

Machaults Linie ist ein *stetiger Fluß;* selbst dort, wo der äußere Tonstrom durch Pausen unterbrochen wird, wo ausdruckshafte Hokete ihn förmlich zu zerfasern scheinen, geht die geheime, intentionale Unterströmung doch ohne Lücke weiter, so etwa im T. 3 und 8 des folgenden Beispiels (angedeutet durch punktierte Bögen).

Nr. 1.

Machault: Ballade 18, Mittelstimme. Ges.-Ausg., hrsg. v. Fr. Ludwig.

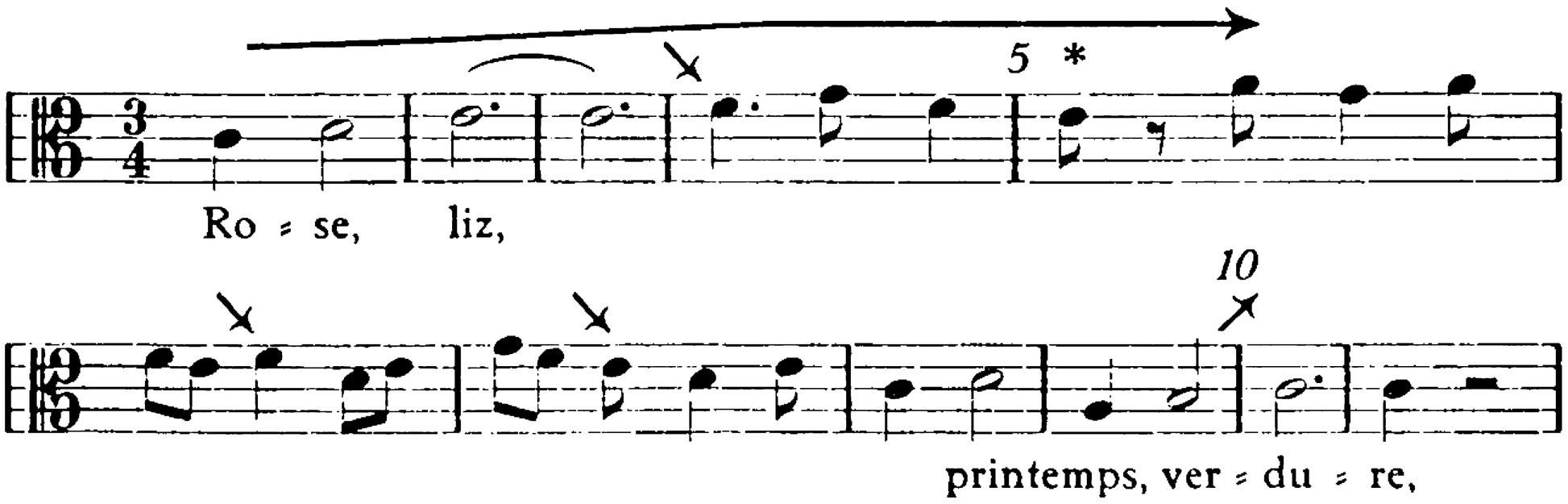


Indem die Tonbeziehungen einander unaufhörlich durchkreuzen, bildet sich gleichsam ein dichtes Gewebe, dessen Maschen gleichmäßig nach vorwärts wie nach rückwärts laufen. Der tiefere Grund liegt in der Leistung, die der Komponist den psychoiden Kräften zuweist: sie dienen allesamt als *Gleise* oder *Durchgangsorte,* und das Geschehen entfaltet sich daher „wie von selbst", ohne persönlichen Zugriff. Anders ausgedrückt: beinahe an jeder

Stelle befindet sich die Linie im Gleichgewichte, so daß Zug und Gegenzug einander die Wage halten. Wo das Gesetz des *Rückschwunges* scheinbar durchbrochen wird, holt der spätere Verlauf sicherlich die „übersprungenen" Tonstufen nach; wo er „einseitig" nach oben strebt, wird sogleich den abwärtsdrängenden Impulsen Genüge getan, und wenn die Linie eine tonale Lage zu rasch durchläuft, so kehrt sie sicherlich zu längerem Verweilen in den flüchtig durchmessenen Bereich zurück.

Nr. 2

Machault: Rondeau 10, Mittelstimme.

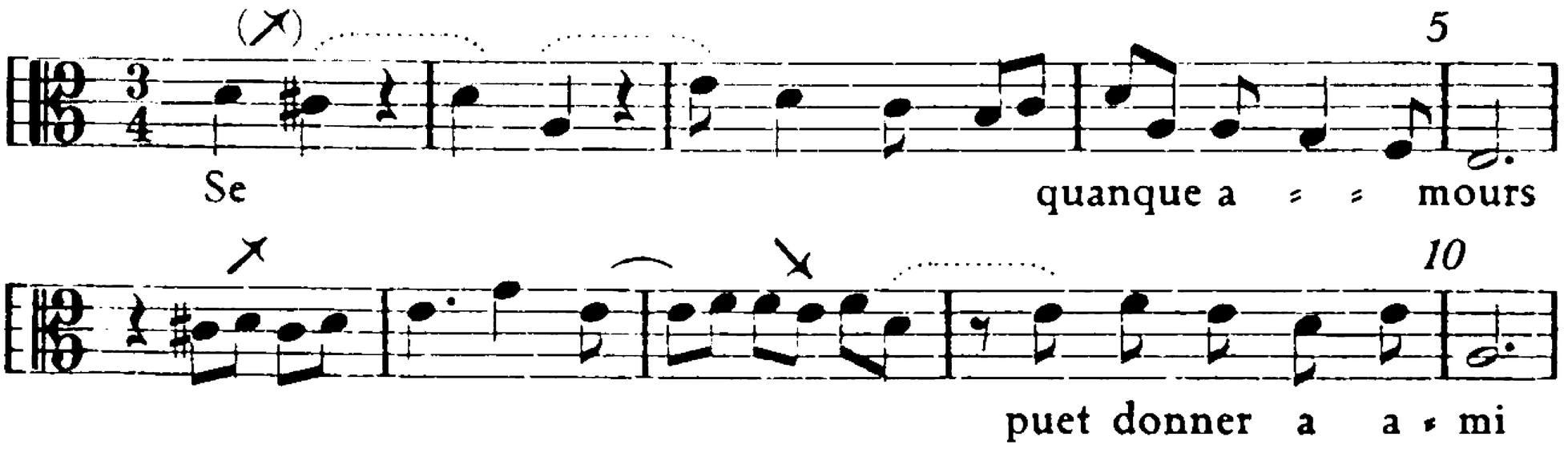


* Um des übergreifenden Anstiegs willen wird der Lösungston des Halbtonschritts verkürzt.

Auch die *Leittöne* sind niemals rein örtliche Ereignisse, sondern weithin ausstrahlende Richtungsweiser. Namentlich in solchen Fällen, da sie der übergreifende Zusammenhang übergeht oder scheinbar außer acht läßt (↗), wirken sie nach und fordern ihren Anteil an der Gestaltung, so etwa in der Beziehung zwischen T. 1 und 6ff. des folgenden Beispiels; siehe auch den abwärtsführenden Halbtonschritt f—e im T. 8, der die ganze nachfolgende Senkung einleitet.

Nr. 3.

Machault: Ballade 21, Mittelstimme.



Für gewöhnlich durchquert die Linie die krisenhaften Halbtöne rasch (vgl. Nr. 2, T. 4—5, das kurze Abspringen von e'!) oder meidet sie überhaupt (so in Nr. 3, T. 7, um die Gipfelung g' zu erreichen); gegebenenfalls durchbrechen auch künstliche, modulierende Leittöne die jeweilig herrschende Tonalität.

Weil das Grundgesetz der linearen Entfaltung in dem gleichförmigen Durchlaufen des jeweilig gegebenen Tonbereiches liegt, so ist die *Tonalitätsfrage* von verhältnismäßig untergeordneter Bedeutung. Tonartwechsel und vorübergehende Ausweichungen vollziehen sich rasch und glatt, da die jeweiligen Zentren nur als bewegliche, vorübergehende Mittelpunkte gesetzt werden und dem Gesamtverlaufe keine übergreifende Rahmung auferlegen (vgl. den ohne Chromatik durchgeführten, einzig auf dem Rückschwung beruhenden „regionalen" Tonartwandel von c-Hypoionisch nach f-Mixolydisch in Nr. 1, T. 8—10, vorbereitet von T. 5 ab).

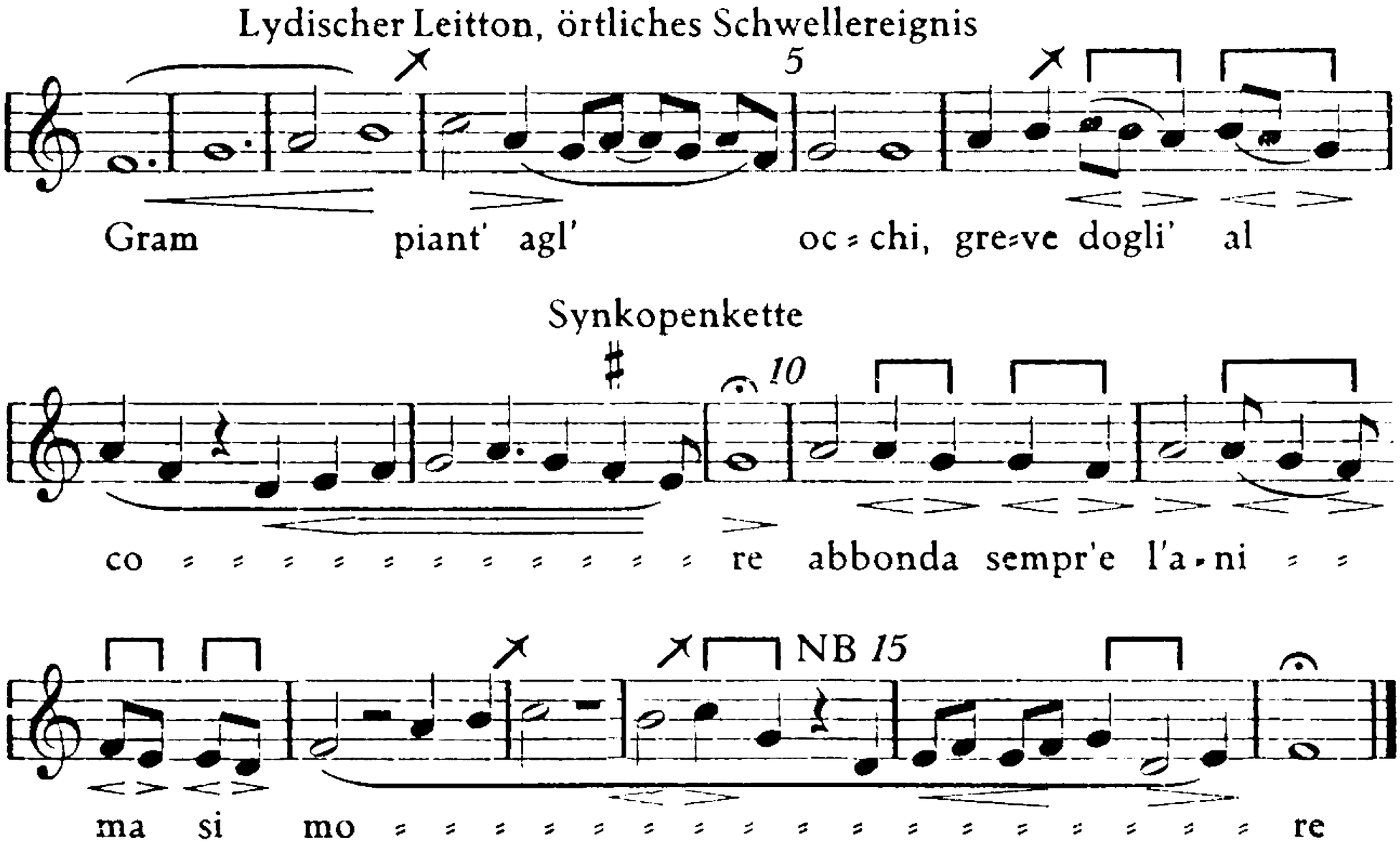
So erweist sich als das Grundgesetz dieses „objektivierenden" Schaffens der *stetige Fortgang*. Es gibt keine endgültige Verfestigung im Endlichen, weil alles Erscheinende Durchgangsort bleibt: Sinnlichkeit, durchstrahlt von einem weithin übergreifenden, erst in unendlicher Ferne sich gänzlich erfüllenden Sinngehalt.

Francesco Landini (Typus I)

Im Vergleich zur französischen Ars nova nimmt sich die Musik des italienischen Trecento runder, liedmäßiger aus. Es fehlt ihr die stetige Verzahnung der Machaultschen Linie, die gleichsam „dialektische", weithin ausstrahlende Fortspinnung. Während dort der Komponist sorgfältig jede Unterbrechung des Zusammenhangs meidet, legt der Italiener allerorten Wert auf die Einzelwendungen. So erklärt es sich, daß *Landinis* Linie häufig genug plastische Verfestigungen in sich birgt, Ansätze zu zellenhafter Entsprechung, Sequenzen und dergl., die gleichsam in sich selbst „abgerundet" erscheinen. (Vgl. T. 6 u. 14—15 des folgenden Beispiels.)

Nr. 4.

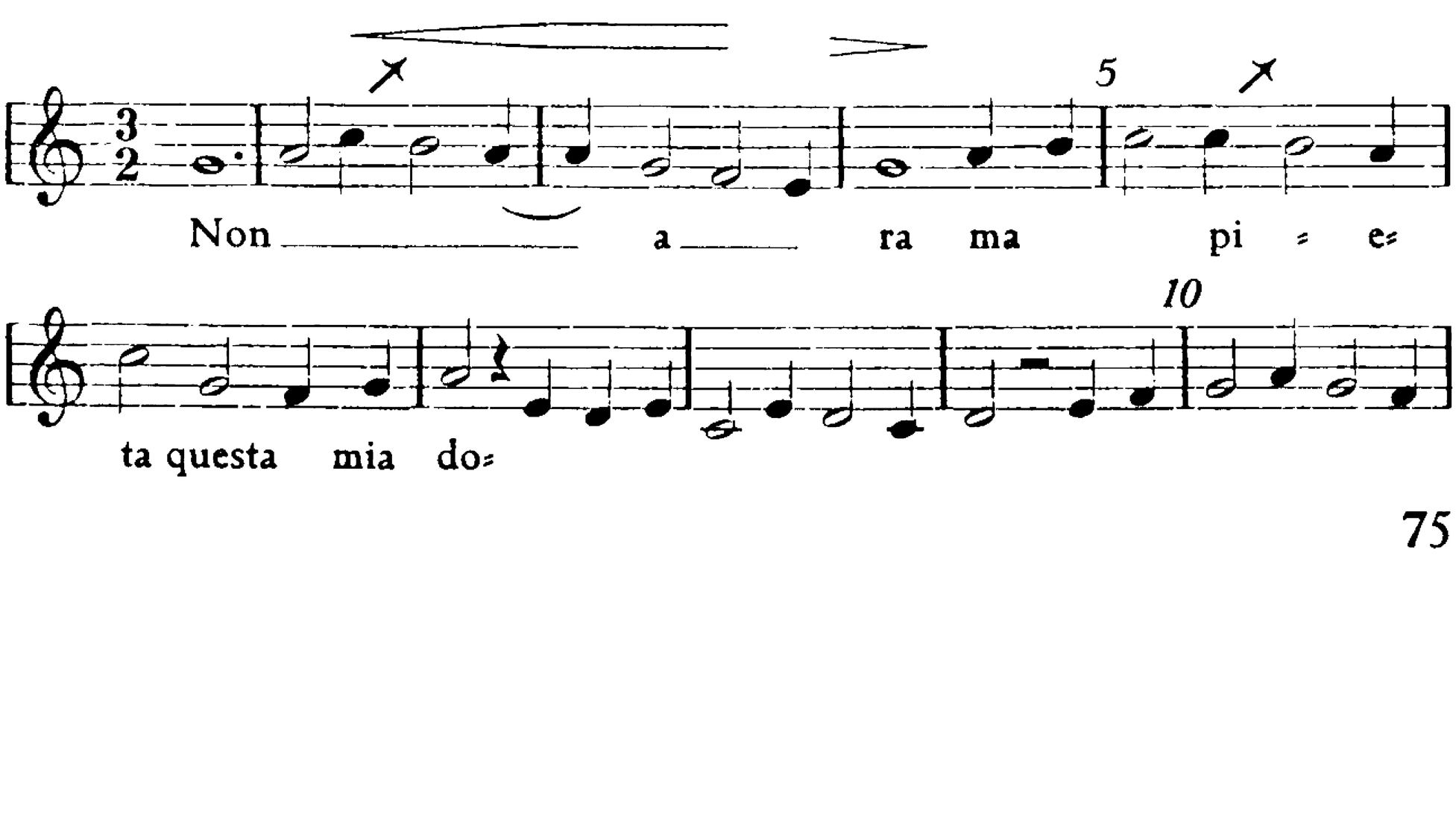
Landini: Ballata „Gram piant'." (Mitget. von Fr. Ludwig in Z. f. Mw. V, 1922/23, S. 459.)

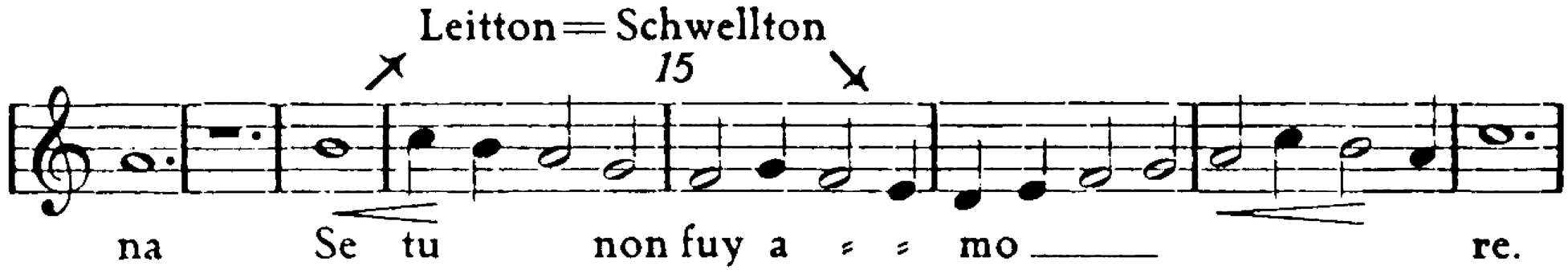


Andererseits fließt die *Rhythmik* naturhafter und ungebrochener „atmend" als bei Machault; die *Synkope* z. B., die dort — z. T. vertreten durch die Innenpause — die Bewegung immerfort in Fluß hält, verwendet Landini ungleich seltener, und wo es doch geschieht, wie in der Rückungskette des 2. und 3. Taktes im folgenden Beispiel,

Nr. 5.

Landini: „Non ara ma pieta", Oberst. (Paris, Bibl. Nat. nouv. acqu. fr. 6771, fol. 52 a; anonym. — Francesco Landini, Florenz Bibl. Laurent. Ms. Pal. 87 fol. 134 b.)



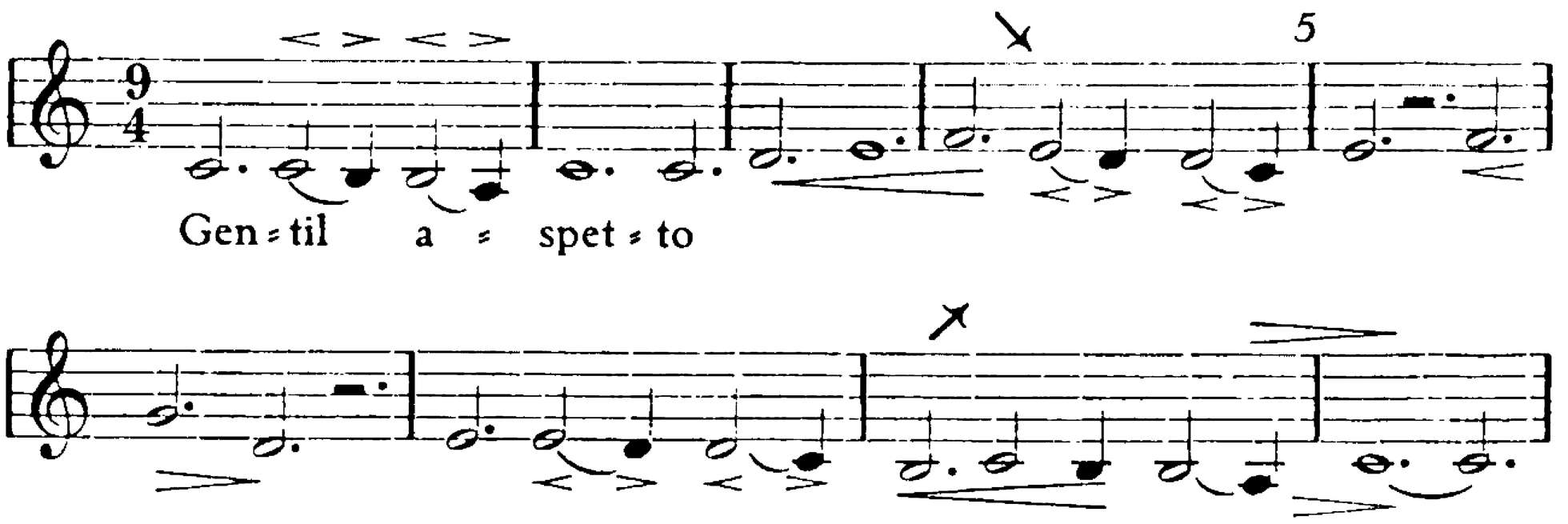


da erhält sie einen anderen Sinn; sie führt erhebliche *Schwellungen* herauf, die dann aber an einem gewissen Punkte überraschend schnell abklingen (so hier im T. 4) und darum vorzugsweise als örtliche Ereignisse zu verstehen sind.

Eine ähnliche Aufgabe scheinen die *Leittöne* großenteils zu erfüllen: sie dienen gewöhnlich nicht als weiterleitende „Gleise" innerhalb eines größeren Linienzusammenhanges, sondern als Quellpunkte von kleineren und größeren *dynamischen Krisen;* so folgt z. B. dem Leittonzug h—c im T. 2 und 4—5 des vorigen Beispiels (C-Jonisch) keine weitere Erhebung der Melodie: die Spannungen, die jeweilig emporwachsen, kommen stets in der unmittelbaren Folge zur raschen Auflösung. Am sinnenfälligsten zeigt sich dieses „kreisläufige" Verfahren dort, wo der Leitton auf eine verhältnismäßig lange Ruhenote fällt, wie in T. 13. Es ist fast dieselbe Lage wie in T. 3—4 des folgenden Beispiels,

Nr. 6.

Landini: „Gentil aspetto", Oberst. (Paris Bibl. Nat. Ms. nouv. acqu. fr. 6771, fol. 52 v. anonym. — Fr. Landini nach Florenz Bibl. Laurent. Ms. Pal. 87, fol. 133 b ohne Contra.)



wo die in langen Schwelltönen bis zum Leittongipfel ansteigende Linie dynamisch förmlich „aufzublühen" scheint, um sogleich in einer rhythmisch geglätteten Klausel sich aufzulösen; fast das gleiche Geschehen in verkleinertem Maßstabe spielt sich wiederum in T. 5 und 6 ab; auch hier erfährt der Leitton eine rhythmische

Betonung, die sich dynamisch entlädt. Mit wunderbarer organischer Lebendigkeit und Fülle quillt der lydische Halbton in „Gram piant'" empor (T. 3, 6 und 14).
Es scheint fast, als läge in solchen *Schwellungen* ein typologisches Wesensmerkmal, und bei näherem Zusehen wird man denn auch entdecken können, daß die dynamische Grundform in vielerlei Erstreckungen und individuellen Abtönungen das gesamte Melos Landinis durchsetzt. Ihr scheinen sich alle übrigen Bewegkräfte unterzuordnen, vor allem auch das Gesetz des *Rückschwungs*. So wird man etwa eine unmittelbare Erhebung, wie sie T. 1—4 von „Gram piant'" bringen, in Machaults Melodik vergeblich suchen. Hier gerät die Linie nicht langsam pendelnd „von selbst" ins Schwingen, sondern es strömen unterirdische Kräfte in sie ein, daher denn auch der Aufschwung glühend-enthusiastisch anmutet.
Selbst die kleinsten Melodieglieder haben Anteil an diesen Schwellungen. Tonwiederholungen und *melodische Entsprechungen* gliedern und runden (Nr. 4, T. 6, 10 und 11). In jedem „Atemzuge" erneuert sich gleichsam der vegetative Kreislauf von Erblühen und Welken. (Vgl. Nr. 6, T. 1 u. 4; Unterteilungsmotive, durch Tonwiederholung von einander getrennt.)
Wie unmittelbar der Lebensatem dieser Musik in solcher Schwelldynamik ausströmt, das veranschaulichen gewisse langgedehnte *Haltetöne* zu Beginn vieler Stücke oder Satzglieder. Niemals bedeuten sie ein ruhiges, allmähliches Einschwingen, wie bei Machault, sondern immer ein groß angelegtes, schwellendes Espressivo: schon das äußere Notenbild zeigt für gewöhnlich an, daß nicht Strahligkeit, sondern beseelter Aufschwung und rasches Dahinschmelzen die Gehalte sind, in denen das Melos sich erfüllt. Das Gegenstück sind die typisch *„reimartigen"*, gerundeten, tonwiederholenden *Schlüsse* der Italiener (Nr. 4, T. 5; Nr. 6, T. 2). In ihnen verkörpert sich die leichte Lösung, die rasche Beschwichtigung der vorangegangenen Spannung; sie sind die liedartigen Endglieder kleiner wohlgerundeter Entfaltungen.
Die psychoiden Mächte sind hier nicht als „Durchgangsstellen" oder „Gleise" innerhalb weitübergreifender Zusammenhänge zu verstehen, sondern als unmittelbare Manifestationen eines diesseitigen, verleiblichten Sinnes. Das lebendige *Urwunder des*

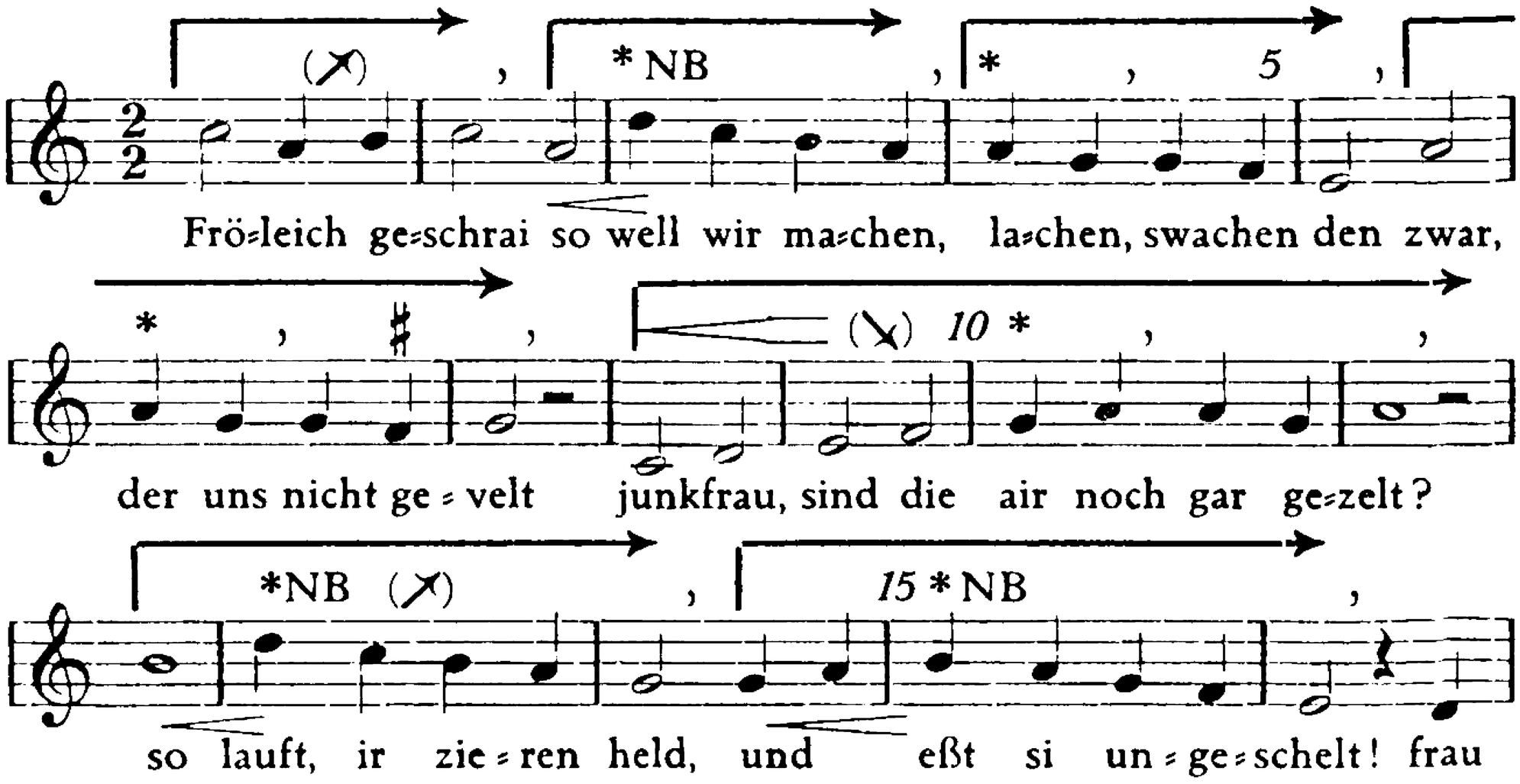
Werdens mag als das Leitbild dieser schwellenden und wiedervergehenden Dynamik genommen werden.

Oswald von Wolckenstein (Typus II)

Durch die melodischen Gebilde *Wolckensteins* geht ein rastloses Vorwärtsdrängen. Selbst wenn man von der naturalistischen Zügigkeit, von dem Vitalschwung seiner *Rhythmik* (*) und *Dissonanzbehandlung* (NB. „unvorbereitete" Dissonanzen) absieht, den das folgende Beispiel besonders handgreiflich ausprägt,

Nr. 7.

Wolckenstein: „Fröleich geschrai", Discantus. D. T. Oe. IX, 1, S. 187

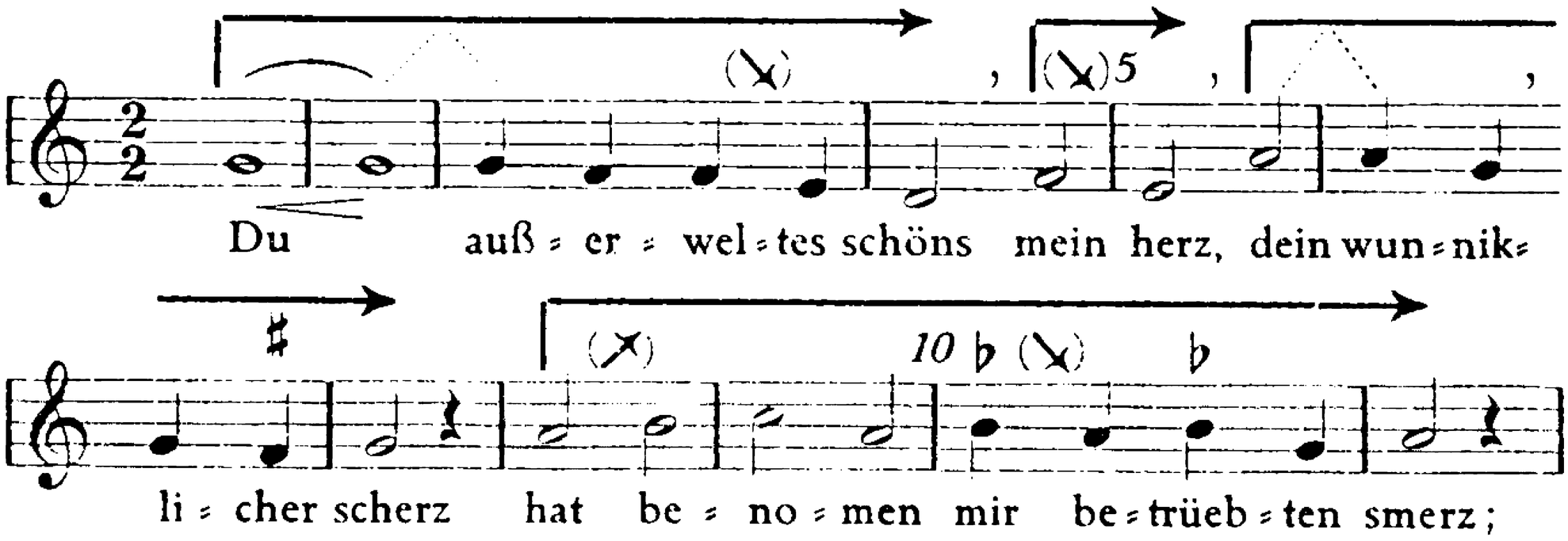


so bleiben immer noch genug Merkmale übrig, die den Komponisten als einen aktiven Gestalter erscheinen lassen. Man sieht beinahe auf den ersten Blick, daß lineare Stetigkeit wie bei Machault nicht vorliegt. Allerorten ist die melodische Entwicklung von tiefen *Einkerbungen* durchsetzt, so daß der Tonstrom gleichsam immer von neuem anhebt, wobei sich seine Kräfte aus dem Subjektbereiche speisen. Im Gegensatz zu den gleichmäßig geknüpften Sinnbeziehungen bei Machault ist hier die ganze *Phrasierung* überwiegend *vorwärtsbezogen* (|⟶). Den psychoiden Kräften bietet sich kaum Gelegenheit zu einer Entfaltung auf weite Sicht, denn immer aufs neue stellt sich der personale Impuls ihnen entgegen. Man muß sich mühen und anspannen, um eine solche Melodik angemessen nachzuvollziehen.

Namentlich das Gesetz des *Rückschwungs* wird immerfort als eine Quelle von eigenartigen Widerstandserlebnissen genommen und gar nicht als naturgegebene Antriebskraft. Zwischen Schwung und Rückschwung fällt zumeist der motivische Einschnitt (’), der z. T. rhythmisch (T. 2, 5, 7, 11, 14 usw.), z. T. noch durch Tonwiederholung (T. 4, 6, 10, 14) bedingt ist. Es gibt überdies zahlreiche geradlinige An- und Abstiege in beträchtlicher Länge (vor allem T. 8—13: von c’ bis d”!), die oftmals noch die entgegenstrebenden *Leitton*kräfte „überwinden“ oder durch Einkerbung außer Kraft setzen (T. 1 ff., 9 ff., 12 ff., 15 ff: (↗) bzw. (↘). Daß all diese Erscheinungen den ganzen Umkreis des Personaltypischen erfüllen, mag das nächste, mehr lyrisch getönte Beispiel zeigen.

Nr. 8.

Wolckenstein: „Du auserweltes schöns mein herz“, Discantus, DTOe, IX, 1, S. 183 ff.



Auch hier fehlt der elastische Ausgleich; das Ganze ergeht sich in fortwährenden Überbietungen, die sich besonders eindrucksvoll in den hochgelagerten und durch tiefe Einschnitte vom Linienstrom abgetrennten *Auftakten* verkörpern. Das äußere Notenbild mag mitunter wie ein primitives Gegenstück zu Landinis Schwelldynamik erscheinen, so etwa, wenn im T. 3 u. 6 ein rascher Abstieg einer längeren kräftig schwellenden Auftaktnote nachfolgt; der klingende Verlauf belehrt indessen den Hörer sogleich darüber, daß die vermeintlichen Lösungen in Wahrheit nicht die Bedeutung des leichten Abfließens besitzen, da auch sie eine ganze Reihe von Hindernissen des melodischen Kraftfeldes zu „überwinden“ haben (Tonwiederholung ⌒, Leittonstrebungen); wollte man sie schlechthin als absinkende Endungen

nehmen, so wäre sofort der ganze Verlauf gleichsam wie „durchlöchert".

Es stellt sich also heraus, daß die aktive Haltung mit ihrem immerwährenden Vorwärtsdrängen durchaus jeden Ton dieses Melodiestils erfüllt. Gestaltung bedeutet für Wolckenstein soviel wie Prägung einer widerständigen Materie, immerwährendes „Zugreifen" aus freier Selbsttätigkeit.

VII. DUFAY — UNBEKANNTER ITALIENISCHER MEISTER — UNBEKANNTER DEUTSCHER KOMPONIST DES 15. JAHRHUNDERTS.

Wie die französische Ars nova im Trecento, so bestimmen *Dufay* und sein Kreis im 15. Jahrhundert die abendländische Musikgeschichte. Noch immer liegt der Quellpunkt der Kultur im Westen, diesmal in *Burgund* und den Niederlanden, die das große französische Erbe antreten. Die zentrale Stellung des westlichen Kulturbodens ist mittlerweile sogar noch einzigartiger und bedeutsamer geworden. Wenn man von dem rasch dahinwelkenden englischen Seitenzweige (Leonel—Dunstaple) absieht, der, wie es scheint, verhältnismäßig selbständig auftritt, so zeigt es sich, daß die übrigen Nationen — namentlich Italien und Deutschland — im 15. Jahrhundert durchaus in der engeren stilistischen Gefolgschaft des Dufay-Kreises bleiben. Damit sei nicht bestritten, daß beide ihr Vorbild gründlich umprägen; gleichwohl hat sich das Abhängigkeitsverhältnis vertieft. Wenn die italienischen Trecentisten, obwohl von der Ars nova beeinflußt, doch ein eigenes Gesicht wahren, indem sie selbstschöpferische Antriebe den fremden entgegensetzen, so kann ein gleiches von den deutschen und italienischen Ausläufern der burgundischen Schule kaum noch gesagt werden. Die *Substanz* der Musiksprache bestimmt jetzt völlig der Westen, und den Nachbarn bleiben nur Dialektvarianten.

Die Ars nova hob das alte zwiespältige Weltbild der Romanik und Frühgotik auf. Schon in den Klangwundern der diesseitigen Erscheinungswelt verspürte sie göttlichen Sinn (Terzsättigung der Harmonik, Sfumato!). Zugleich aber war sie romantisch-exklusiv geworden, individualistisch. Dufay nimmt das Vertraulich-

keitsverhältnis zur Welt, das jene „Frührenaissance" heraufführte, als ein Gegebenes hin, läßt es jedoch eingehen in einen erneuerten mittelalterlichen Kosmos. Die Gemeinschaft der Gläubigen, die dort zu zersplittern drohte, ist wieder befestigt, alle Fragwürdigkeit ist überwunden, eine neue Sicherheit des Schaffens gewonnen. Eine überzeugende kulturmorphologische Deutung dieser tiefgreifenden Verwandlung hat wohl als erster G. *Becking* [1] gegeben:

„Mit einem Schlage ändert sich die Szene, oder besser: die Requisiten bleiben, doch stehen plötzlich andere Schauspieler zwischen ihnen. Der burgundische Kulturkreis schiebt sich vor den französischen. Nur scheinbar ist der schier unbegreifliche, wunderbare Vorgang einer allgemeinen Regeneration, andere Menschen spielen ja weiter; statt der Greise treten die jugendlichen Nachkommen der Ruisbroecschen Mystik, das lebensstarke Geschlecht der van Eijck auf . . ."

Das ichgegründete Erlebnis, das sich bei Machault so farbig ankündigt, und die Reizsamkeit des spätgeborenen Künstlers wird man in Dufays Musik vergeblich suchen. Sie strömt so ungebrochen dahin, wie nur immer vorklassische Kunst es getan hat, getragen von einem überweltlichen Strom, der Schutz und Halt bietet. Daher bedarf der Schaffende auch keiner Gehäuse, keiner zielstrebig gegliederten „Form". Sein gläubiger Irrationalismus strömt aus in mächtigen Unendlichkeitssymbolen: den stetigen, in großartigen Bogenspannungen sich wölbenden *Linien*.

Der geschichtliche Hintergrund des namenlos überlieferten „Gentil madona" ist nur bruchstückhaft zu erschließen. Wie die seltsame Lücke zu erklären sei, die sich in der italienischen Musikgeschichte des Quattrocento auftut, wie das auffällige Ermatten der Schöpferkraft zu deuten sei, das ja die niederländische Invasion erst ermöglichte: auf all diese Fragen kann hier nicht eingegangen werden. Sicher ist vorerst nur, daß unser Stück hinsichtlich der formalen Satztechnik burgundischen Chansons recht nahe kommt. Daß der unbekannte Verfasser *italienischer* Abkunft ist, kann allerdings aus der italienischen Textunterlage allein nicht erschlossen werden. Zwingendere Beweisstücke sind die ungewöhnliche Leichtigkeit des Taktakzentes (die zu Verschiebungen gleichlautender melodischer Gebilde um eine *Schlagzeit* führt!), die weiche Rundung des Melos, die allen Bogenspannungen auf

[1] Der Gegenwartswert mittelalterlicher Musik; in: Melos, Jg. 4, Berlin 1925, S. 351.

weite Sicht aus dem Wege geht und zu verhältnismäßig „zellenhaften" Bildungen führt von ähnlicher Art, wie sie innerhalb seines Stilkreises Landini schuf.

In eine vergleichweise primitiv zu nennendeWelt führt wiederum ein *deutsches* Stück des 15. Jahrhunderts, das namenlos überlieferte „Der tag der ist so freudenreich". Wer auf den kräftigen, aber nur wenig polierten Klang achtet, auf die massive, zähflüssige Linien- und Gesamtrhythmik, auf das ekstatische, gefühlsgesättigte Drängen und Pressen der Dynamik, wird den nationalen Stilkreis des Locheimer und Glogauer (Berliner) Liederbuches sogleich wiedererkennen. Hier ringt ein dumpfes und bedrücktes Dasein schwer und mühselig um die Begnadung des Lichtes. Blockartig-ungefügig reihen sich die melodischen Abschnitte, westliche Formeln und Melismen beinahe quodlibetartig aneinanderstückelnd. Da die übergreifende Einheit des leichten Flusses, der wie ein Zeugnis kosmischer Geborgenheit strömt, dem Komponisten nicht gegeben ist, so macht das Ganze durchaus den Eindruck einer Formverkleidung. Zwischen den Reichen des Geistes und der schweren irdischen Materie scheint ein Riß zu klaffen.

Ein sinnenfälliges Beispiel solcher Erdenschwere ist der ganze spezifisch deutsche Kunstzweig des *„koloristischen" Orgelsatzes,* der von Paumann und dem Buxheimer Orgelbuch an bis weit in das 16. Jahrhundert hinein blüht. Unmöglich wäre es, Dufays Messen und Chansons in *originaler* Gestalt auf der klangstarren Orgel wiederzugeben. Die Bearbeitungen der deutschen Koloristen bestätigen daher wiederum, daß man um diese Zeit in Deutschland eine außerordentlich starre, unbiegsame Dynamik kultiviert.

Genau den gleichen Gehalt findet *Max Dvořák* in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, deren „schwerblütigen Realismus" er wie folgt schildert: „Doch immer und überall ist alles irdische Gesehehen, alles menschliche Empfinden, Wollen und Handeln wie gefesselt, von einer drückenden Schwere erfüllt, in der sich eine niedrigere Lebensform spiegelt. Das Körperliche ist nicht, wie in der gleichzeitigen italienischen Kunst, dem Geistigen gleichgestellt, sondern erscheint als die von ihm zu überwindende Widerstandssphäre." (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 155.)

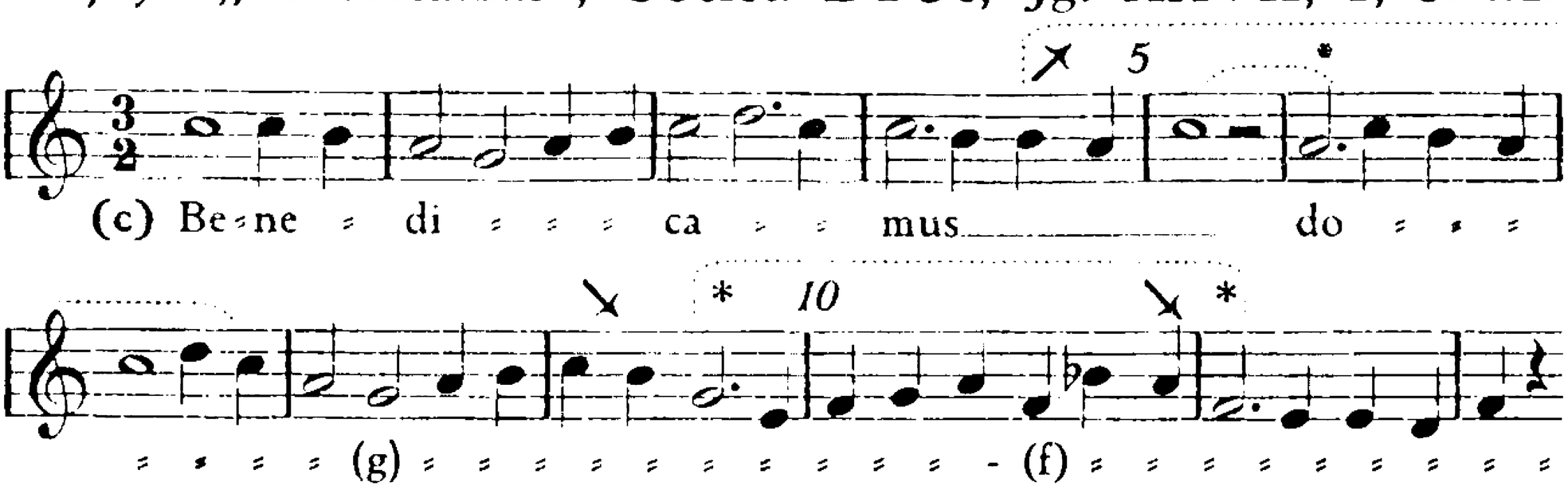
Guillaume Dufay (Typus III)

Wenn *Dufays* Melos als die reinste und höchste Verkörperung mittelalterlicher Linearität erscheint, so ist an diesem Sachverhalt der *typologische* Gehalt gewiß nicht ganz unbeteiligt. Zeigt doch

schon die äußere Erstreckung der Tonreihen, daß hier eine Melismatik größten Stils vorliegt, die (im Unterschiede zur barocken) indessen völlig „organisch" gewachsen ist und daher zu ihrer Entfaltung keines affektiven und selten des tonsymbolischen Anstoßes bedarf. Kaum jemals wieder hat das Mittelalter so ungemein „absolute" Musik hervorgebracht: Kunst, die sich einzig den tektonischen Kräften verpflichtet hält. Ihr oberstes Gesetz heißt wiederum: *Stetigkeit.* Über alle kadenzierenden Einschnitte hinweg strahlt der Zusammenhang des inneren Tonstromes, immer ist das Ganze vorgegeben, und das Einzelne empfängt von ihm allein den Sinn. So gibt es z. B. keinerlei zielstrebige Wandlungen der *Tonart,* überhaupt keine Zuspitzungen (die Machault z. B., wenngleich immer gedämpft, doch sehr wohl kennt). Man muß beobachten, wie geschmeidig im folgenden Beispiel die Linie die verschiedenen Bereiche der Tonarten durchquert, wie lückenlos dabei die Verknüpfung der einzelnen linearen Haltepunkte (*) gewahrt bleibt!

Nr. 9.

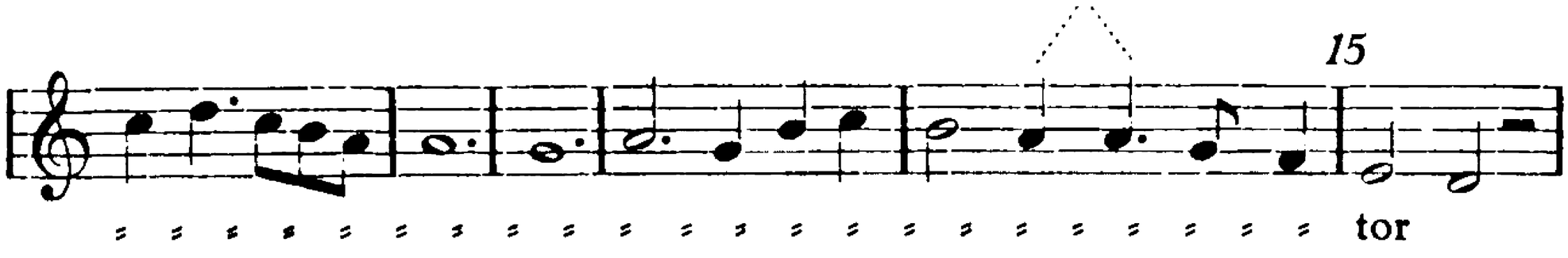
Dufay: „Benedicamus", Oberst. DTOe, Jg. XXVII, 1, S. 24.



Im Grunde genommen gibt es nur noch durchströmte *Innen*pausen (NB).

Nr. 10.

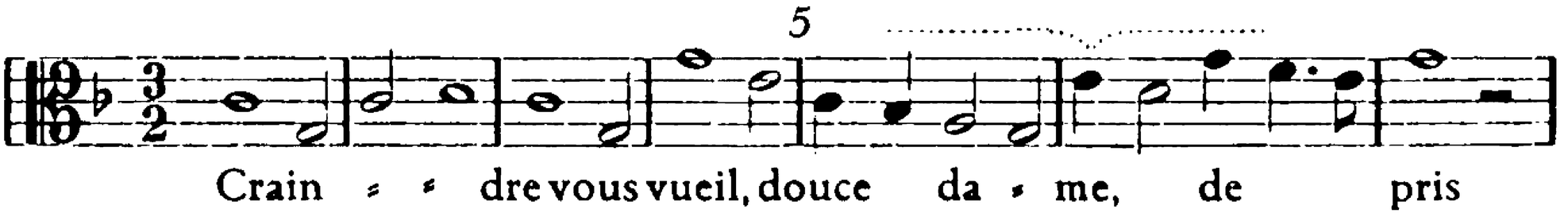
Dufay: Missa „Caput", Kyrie, Oberst. DTOe XIX, 1, S. 17.



und selbst ausdrucksvolle *Tonwiederholungen* bedeuten keine Unterbrechung, denn sie sind stets so gelagert, daß sie wie elastische Kräfte weiterwirken, ohne den Linienfluß einzuschnüren (T. 5 u. 14 des vorigen Beispiels). Das Gewebe der *Unterstimmen*, denen bei Machault mitunter noch etwas Mechanisch-Starres anhaftet, erhält im Dufaystile seinen vollen Anteil an der linearen Bauweise. Zwar besitzen die Stimmen typenhaft abgestufte Rangverschiedenheiten, aber eine jede wahrt innerhalb ihrer gattungsmäßigen Grenzen den melischen Zusammenhang. Das Rückschwunggesetz z. B. durchwaltet auch die weiter ausladenden, im Vergleich zum Superius sprunghafteren Bewegungen des *Contra*,

Nr. 11.

Dufay: „Craindre vous vueil", Contra, DTOe VII, S. 250.

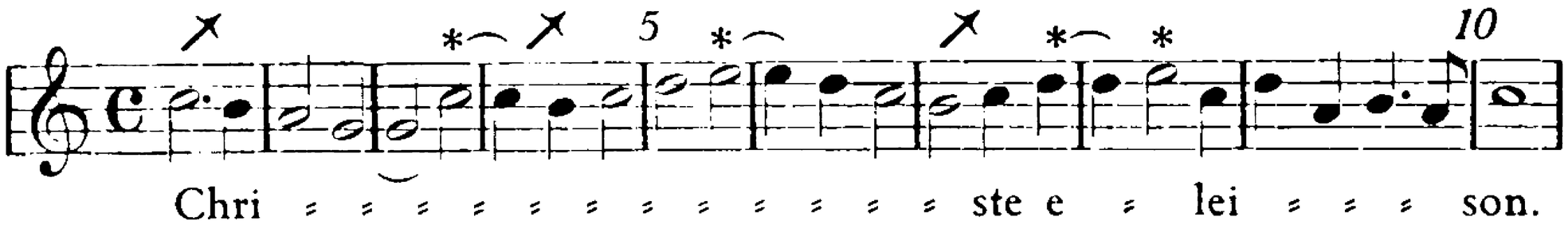


und den Leittonkräften muß er sich genau so fügen wie eine diatonisch verdichtete Oberstimme (T. 5 u. 6: beide Male wird der Leitton rhythmisch „leicht genommen", gleichsam en passant, da die Bewegung bald in entgegengesetzter Richtung fortschreitet, dem Rückschwunge folgend).

In rhythmischer Hinsicht ist eines der kennzeichnendsten Merkmale des Dufaystiles die Behandlung der *Synkope*. Niemals verkörpert sie ein starres Hindernis (betonungsgeschärft), niemals auch ein örtliches Aufblühen wie bei Landini, sondern stets erklingt sie im gelinden An- und Abschwellen, denn ihre Aufgabe besteht darin, gleichmäßig ausstrahlende Verbindungen nach vorwärts und rückwärts zu knüpfen. So nimmt sie sich aus wie eine Art Gewölbebauglied, und dem entspricht ihre bei weitem häufigste Lagerung innerhalb der melodischen Kurve: als „belasteter" Spitzenton.

Nr. 12.

Dufay: Kyrie der „Se la face"-Messe, Oberst. DTOe VII, S. 121, T. 38 ff.



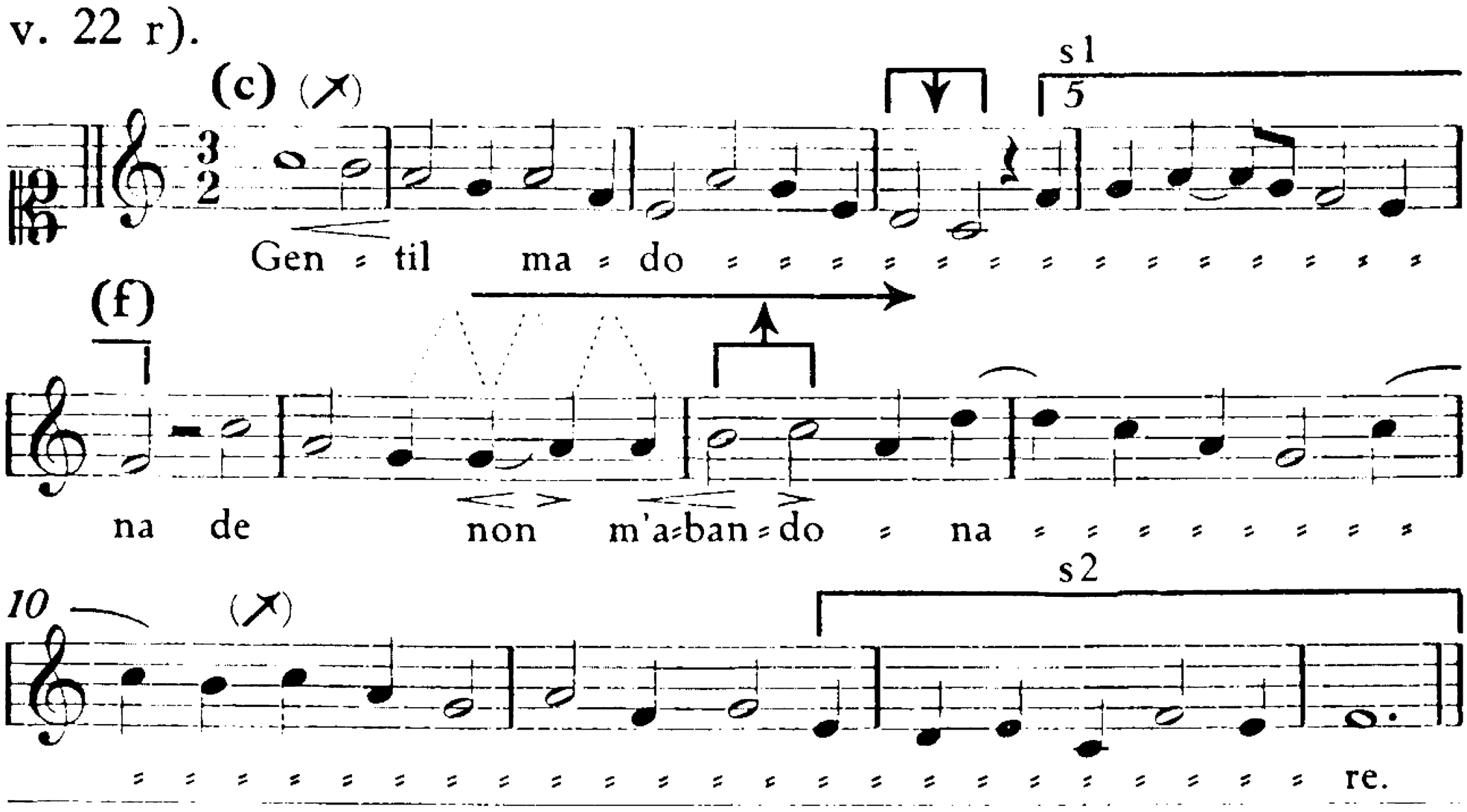
(Vgl. T. 3, 5, 7, 8 des vorigen Beispiels.) Weil das An- und Abschwellen gleichmäßig den Schwerpunkt umrandet, so widerspricht sie nicht dem Akzentgefüge des Taktes. Verwickeltere Bildungen wie Synkopenketten pflegen sich erst dann einzustellen, wenn sich der Fluß des Ganzen bereits entfaltet hat, so hier im T. 7—8; der häufigere Fall besteht darin, daß einer jeden synkopischen Spitzennote nicht nur diastematisch, sondern auch *rhythmisch* die (unvollständige) Entspannung nachfolgt (leicht bewegter Abfluß nach unten, Spaltung der Zählzeit).

Unbekannter italienischer Meister (Typus I)

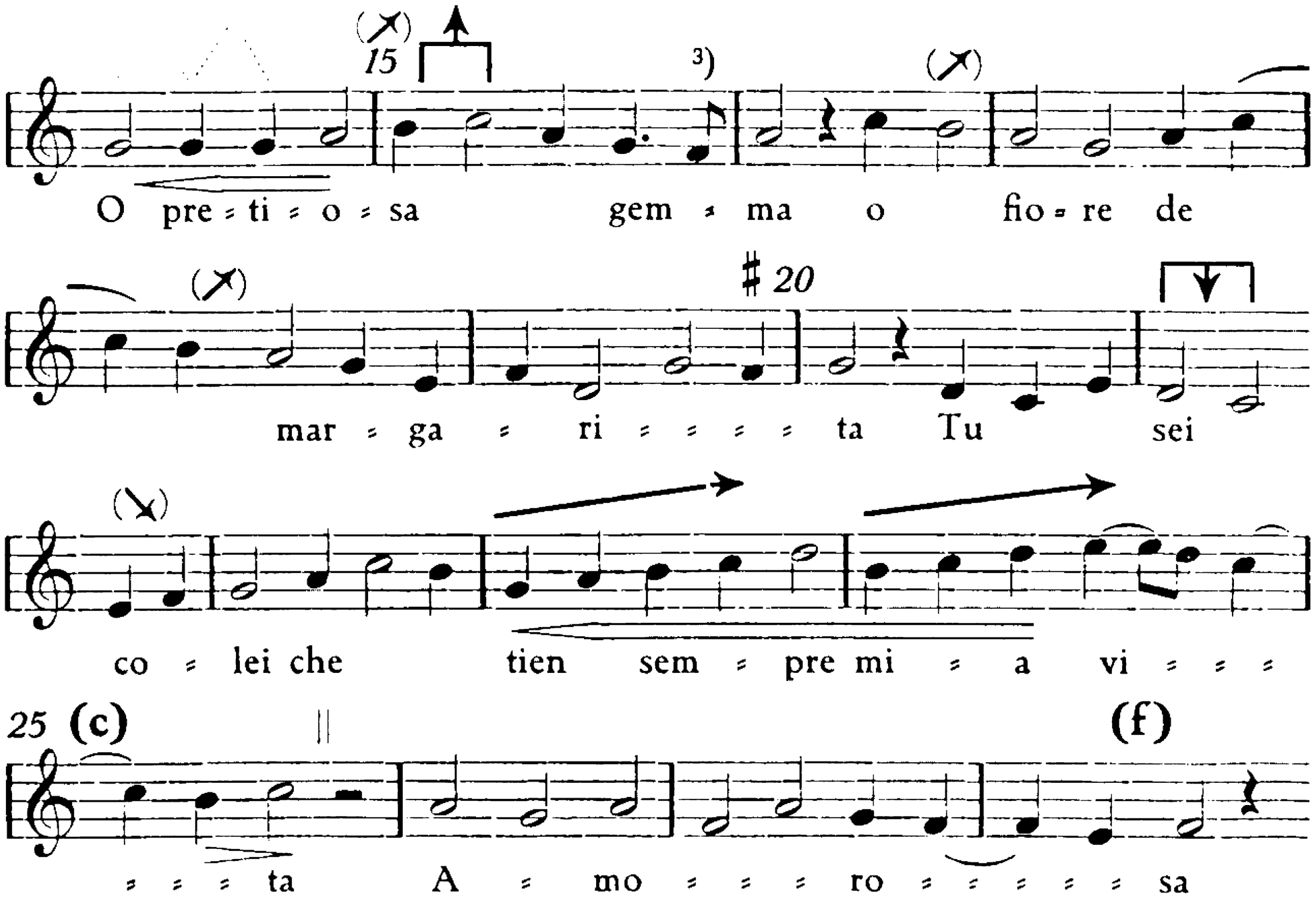
Gentil madona führt in die Heimat *Landinis* zurück. Die Stetigkeit der Dufay-Linie wird man hier vergeblich suchen. Das Melos rundet sich zu verhältnismäßig abgeschlossenen Einzelkurven, die wie lebendige Atemzüge aufeinanderfolgen.

Nr. 13.

Anonym: „Gentil madona"[2] (Paris, Bibl. Nat. n. a. 4379 fol. 21 v. 22 r).



[2] Das Stück wird in Bd. II von *O. Dischners* Sammlung „Kammermusik des Mittelalters" (Bärenreiter-Verlag) veröffentlicht werden.



Auffällige Merkmale sind schon im Notenbilde die *enthusiastischen Steigerungen,* die z. T. auf *Tonwiederholung* (= Erhitzung), z. T. auf unmittelbarem Emporsteigen beruhen (T. 7, 14; 23—24). Die *Leittöne* sind wiederum großenteils örtliche Schwell-Ereignisse (T. 1, 10, 15, 16, 18, 21). Ähnliches leisten gewisse „kantable" Entsprechungen von „Motivkernen" (= Reimen), die in *entgegengesetzter Richtung* verlaufen und daher einen „Ausgleich" herbeiführen; das bedeutet aber wiederum nichts anderes als Unterbrechung des Gleichflusses zugunsten kreisläufiger Rundungen (T. 4 u. 8 = ⌐↑ ⌐↓).

Weitaus die tiefgreifendsten Abweichungen von der burgundisch-niederländischen Technik zeigt indessen die *inselhafte* Gestaltung der *Tonalität.* Auf den Anfang c-Jonisch, der im T. 4 eine kräftige Bestätigung erhält, folgt in raschem, betontem Umschwung in T. 5—6 die Nebenklausel auf f(-Lydisch). Das Ganze wiederholt sich in ähnlichen Formen von T. 6—13. Die Confinales des 2. Teils in T. 16 (a') und T. 20 (g') sind unbetonter, konventioneller, weil die melischen Pointen davor (T. 15) oder dahinter (T. 21) liegen: um so entschiedener abschließend ist aber wiederum die umfassende Klausel in T. 25.

[3] Nach Madrid, Bibl. Escor. IV, a 24 fol. 117/v 118/r; Paris hat eine Halbe g'.

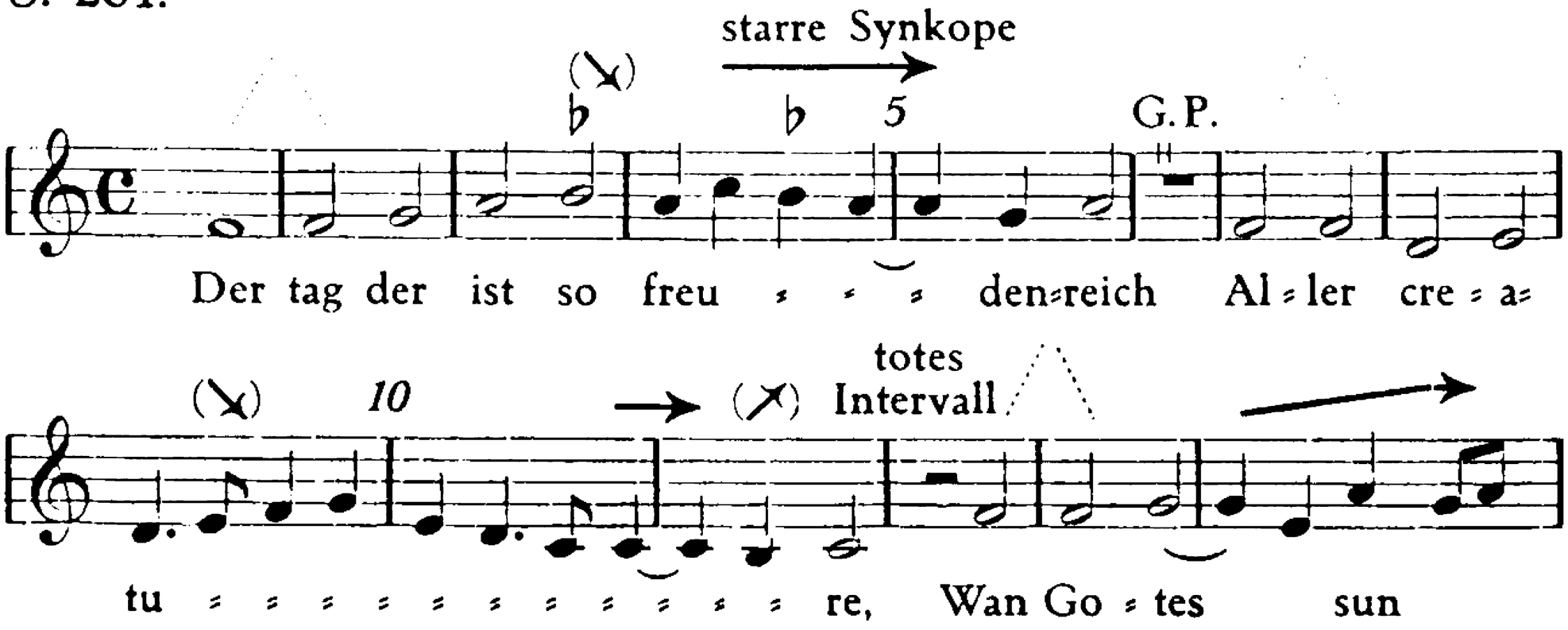
Zwischen ihr und der Rückleitung (T. 28) zum lydischen Schluß gibt es keine tonalen Vermittlungen (T. 25—26). — So bietet sich im Kleinen wie im Großen das gleiche Bild dar: „somatische" Abrundung jeglicher Einzelgestalt bei innerem „Erfülltsein". Schon in der Dynamik des einzelnen Tonschrittes liegt eine besondere, unverkennbare Dichtigkeit. Streng genommen ist es kein Schreiten, sondern ein unscharf umrandetes Überquellen, Überfließen: Sinnbild kosmischer Werdelust.

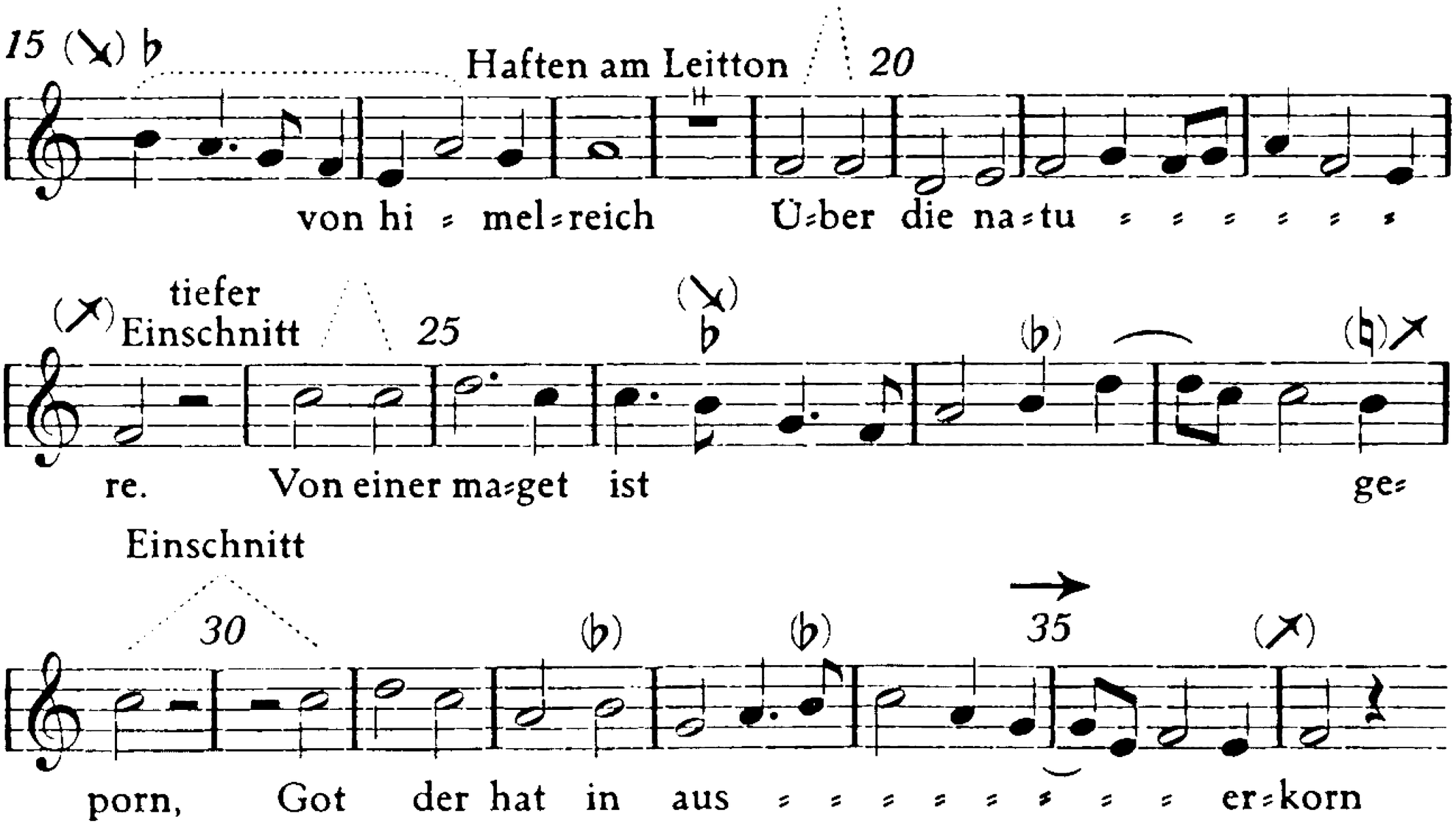
Unbekannter deutscher Komponist (Typus II)

Wie ein immerwährendes ekstatisches Ringen nimmt sich die *deutsche* Musik des 15. Jahrhunderts aus. Kennzeichnend sind schon die ungemein „auftaktigen" oder vorwärtsweisenden *Anfänge* der einzelnen Melodiegestalten. Ihre breiten *Tonwiederholungen*, die schon auf das spätere protestantische Gemeindelied hinzudeuten scheinen, wirken gegenüber westlichem Gleichflusse und italienischer Leichtigkeit als ein drangvolles Sichmühen. Da sich die einzelnen Verse wie Blöcke aneinander reihen, so entsteht ein „liedartiges" Gepräge, dem indessen die weichquellenden Rundungen (etwa der Tonalität oder des Periodenbaues) italienischer Stücke fehlen. Hier lautet der Sinngehalt nur: *Trennung*. Der Schnitt geht so tief, daß selbst der Fluß der *Sinfonik* oftmals durch *Generalpausen* unterbrochen wird. Auch das westliche Stilideal eines stetigen Zusammenhangs kann niemals Vorbild sein, weil die Bewährung der selbstmächtigen Person stets neuer *Ansatzpunkte* bedarf.

Nr. 14.

Anonym: „Der tag der ist so freudenreich", Oberst. DTOe VII, S. 264.

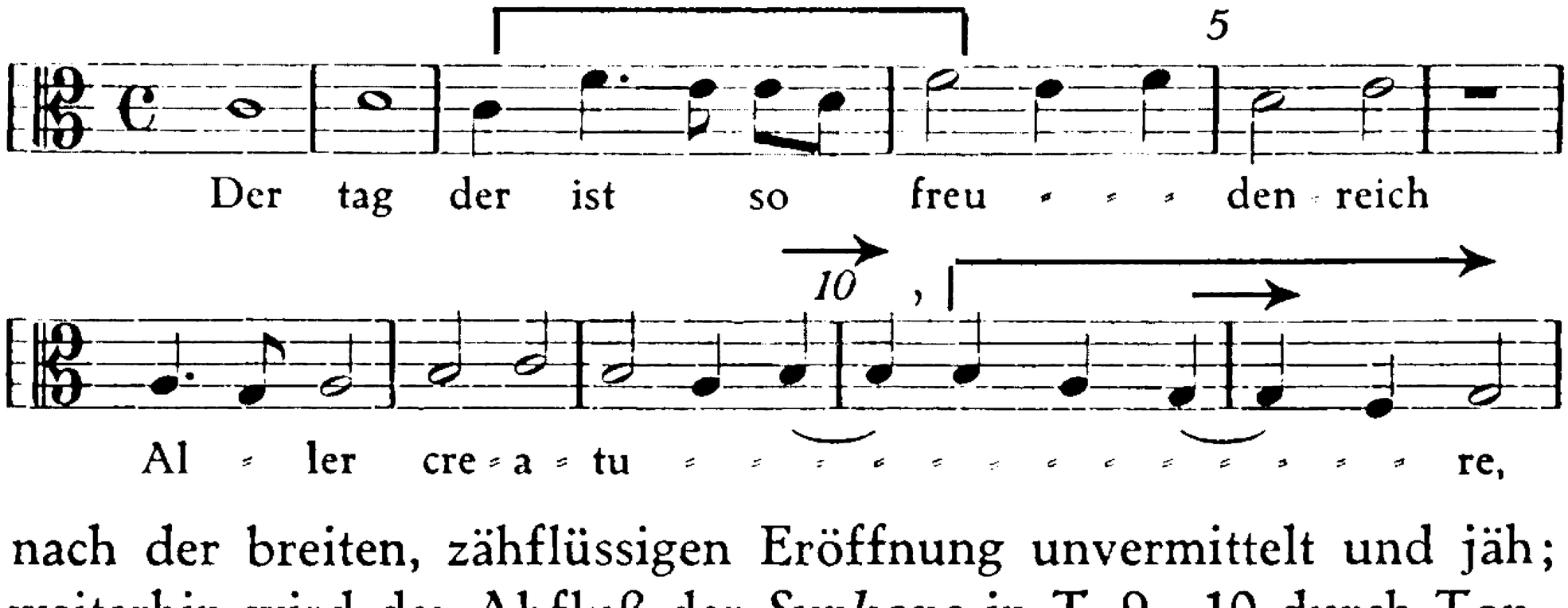




Fast alle Kräfte scheinen *Widerstand* zu leisten: die *Leittöne* (T. 2, 9—10, 15, 26 ff.), deren Gleiskraft namentlich in der Klauselbildung keine Berücksichtigung erfährt, denn der nachfolgende Melodieteil pflegt ohne „Anschluß" einzusetzen (T. 11—12, 23—24); ferner das *Rückschwung*gesetz (Einschnitte), endlich auch die *Rhythmik*. So kommt z. B. das Melisma in T. 3 des nachfolgenden Contratenors

Nr. 15.

„Der tag der ist so freudenreich", Contra.



nach der breiten, zähflüssigen Eröffnung unvermittelt und jäh; weiterhin wird der Abfluß der *Synkope* in T. 9—10 durch Tonwiederholung verhindert, und viele andere Synkopen (Nr. 14, T. 4—5, 10—11, 13—14, 27—28, 34—35) müssen förmlich hinauf= oder hinab„gepreßt" werden, so widerständig lagert sie der Komponist innerhalb des jeweiligen Kraftfeldes.

DRITTE ABTEILUNG:

DIE TYPEN IN DEUTSCHLAND VOM 16. BIS ZUM 19. JAHRHUNDERT

VIII. M. FRANCK – H. L. HASLER MICH. PRÄTORIUS.

Der Stilkreis der *deutschen Renaissance,* mit welchem unser zweiter, nur *deutschen* Komponisten gewidmeter Untersuchungsgang [1] anhebt, erweist sich als ein recht ungleichmäßiges Gelände. Denn der melodische Zusammenhang verliert im Laufe des 16. Jahrhunderts zusehends an Stetigkeit: neben die alte Gestaltungsweise der flüssigen Fortspinnung tritt die Anreihung motivischer Zellen. Zwar gibt es noch keine neuzeitlichen Entwicklungsmotive, wohl aber massive, starre Blöcke, mit denen zu hantieren dem Komponisten das Gefühl vitaler Bewährung verschafft. Nicht, um seelische Wallungen nachzuzeichnen, greift er zur Motivtechnik — so verfahren etwa die späte Aufklärung oder die Mannheimer —, sondern aus Vorliebe für *handgreifliche* Wirklichkeiten; es ist derselbe Gehalt, von welchem die mächtigen körperhaften Akkordsäulen der deutschen Renaissance künden.

Ein solcher Wirklichkeitssinn muß der Verselbständigung der einzelnen Bauglieder förderlich sein. Allerdings reichen die Einschnitte nicht so tief, daß die vorgegebene Einheit des Schaffens verloren ginge. Der Künstler der deutschen Renaissance lebt noch

---

[1] Ein dritter, ursprünglich geplanter Rundgang durch die abendländische Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts wurde aufgegeben, nicht aus Mangel an geschichtlichen Beispielen, sondern wegen der Unergiebigkeit dieser krisenhaften Übergangszeit in melodiestilistischer Hinsicht. Der Kontrapunkt des späten Niederländerstils und seiner Ausstrahlungen ist manieristisch, ohne Ganzheit; mit Ausnahme der Themenköpfe sind die Stimmen vielfach unerlebt, papieren. Andererseits fehlt noch der zusammenfassende Griff, die sinfonische Ganzheit der späteren Stile, die zum mindesten eine klare Beckingkurve ergäbe. Oftmals sind nicht einmal die textlichen Grundlagen gesichert, denn hinter den einfachen Mensurvorschriften des 16. Jahrhunderts verbergen sich häufig genug verwickelte, nur schwierig zu bestimmende Formen der *Polymetrie.*

im Bewußtsein religiöser Geborgenheit, und fern liegt ihm sicherlich der Gedanke, das Kunstwerk *in seiner Gänze* planmäßig vorausweisend anzulegen. Obwohl zielstrebige Verläufe im einzelnen gewiß vorhanden sind, erscheinen sie doch letzthin untergeordnet und nicht als Selbstwerte. Die gläubig empfangende Grundhaltung des Mittelalters bleibt bestehen.

Allerdings ist das typenhafte Gepräge der mittelalterlichen Stilbildungen merklich im Dahinschwinden; die „Substanzgemeinschaft" lockert sich. So kommt es, daß neben den personaltypischen auch die *landschaftlichen* Besonderheiten mehr als zuvor ans Licht rücken.

Inmitten der reichsten und geschlossensten Überlieferung der älteren deutschen Musikgeschichte steht Hans Leo *Hasler*, der das handwerkliche Erbe einer längeren süddeutschen Ahnenreihe antreten durfte und dem es überdies vergönnt war, bei dem venezianischen Meister Andrea Gabrieli in die Lehre zu gehen. Er ist der letzte deutsche Komponist, der noch am Geiste der großen Vokalmusik teilhatte; namentlich in den Werken auf lateinische und italienische Texte entfaltet er noch oftmals einen großzügigen Linienschwung; seine deutschen Liedsätze sind erheblich kurzatmiger. Auffällig ist überhaupt die Leichtigkeit und Ungezwungenheit, mit welcher Hasler sich in fremden Stilen bewegt, eine Begabung, der wir noch mehrfach bei Angehörigen des I. Typus begegnen werden.

Kann man Hasler noch mit einem gewissen Schein von Berechtigung der „Renaissance" (als einer Erscheinung von *europäischer* Geltung) zuweisen, so entzieht sich die Kunstsprache des M. *Prätorius* entschieden einer derartigen Deutung. Dieser schwerblütige Norddeutsche kultiviert eine krause, verschnörkelte „Spätgotik"; seine Linie verläuft ekstatisch-ausdrucksbeladen, mitunter gewaltsam, immer aber als ein mühseliges Ringen mit schwerer Materie.

M. *Franck* endlich hat weder die großzügige Ader Haslers noch die ernsthaft feste Gesinnung des Prätorius. Am besten gelingen ihm noch Tänze und Suiten, überhaupt anspruchslose Instrumentalsachen. Wo er zu Texten greift, haftet er am gegenständlichen Einzelzuge und wird zum kleinlichen Genremaler. Zweifellos ist

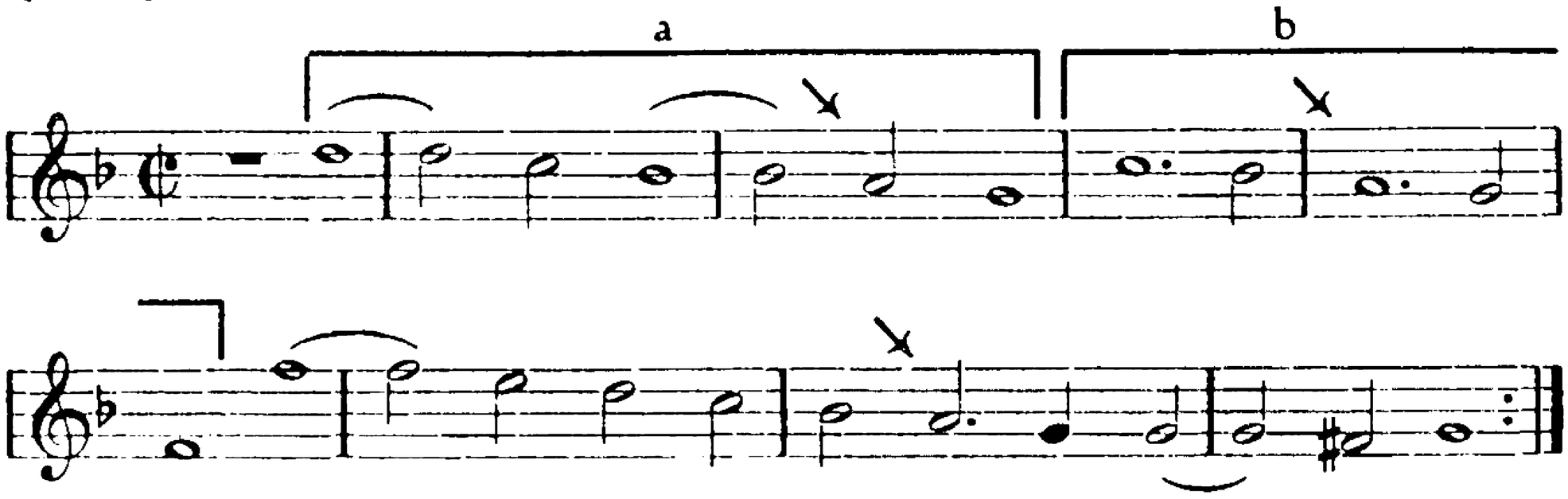
er unter den Dreien der ungeistigste Musiker, was allein schon aus seiner beharrlichen Vorliebe für Bergreihen, Quodlibets und ähnliche kleinbürgerliche Lustbarkeiten erhellt.

Melchior Franck (Typus III)

Franck gehört dem III. Typus an, wie schon G. Becking[2] feststellte. Die Stetigkeit einer Dufay- oder Josquin-Linie wird man in seinem Opus zwar nicht erwarten dürfen; doch bekundet sich das Bestreben, die Melodie aus unpersönlichen Bewegkräften zusammenhängend zu gestalten, noch deutlich genug. Allerdings wirkt diese Gelassenheit, die bei Dufay noch wie ein Strömen des kosmischen Rhythmus erschien, jetzt eher wie das Abrollen eines starren Mechanismus: die göttliche Vorsehung hat sich in mechanische Kausalität verwandelt. So wird man in der folgenden Melodie

Nr. 16.

Melchior *Franck:* Neuer Pavanen, Galliarden und Intraden (1603), Pavane à 4, Cantus. DTD 16, S. 9.



wohl noch das Walten des Rückschwunggesetzes vernehmen können, aber nur als geheime Unterströmung, nicht mehr in organisch-lebendigem Wachstum. Man muß die beiden schweren Motivblöcke (a, b) des Vordersatzes erst überbrücken, um zu begreifen, daß der hohe Einsatz des Nachsatzes auf f'' nichts anderes als ein „Nachholen" der übersprungenen oder rasch durchglittenen Tonstrecken bedeutet[3]. Ganz ähnlich ist der Verlauf der nachstehenden Vokalmelodie:

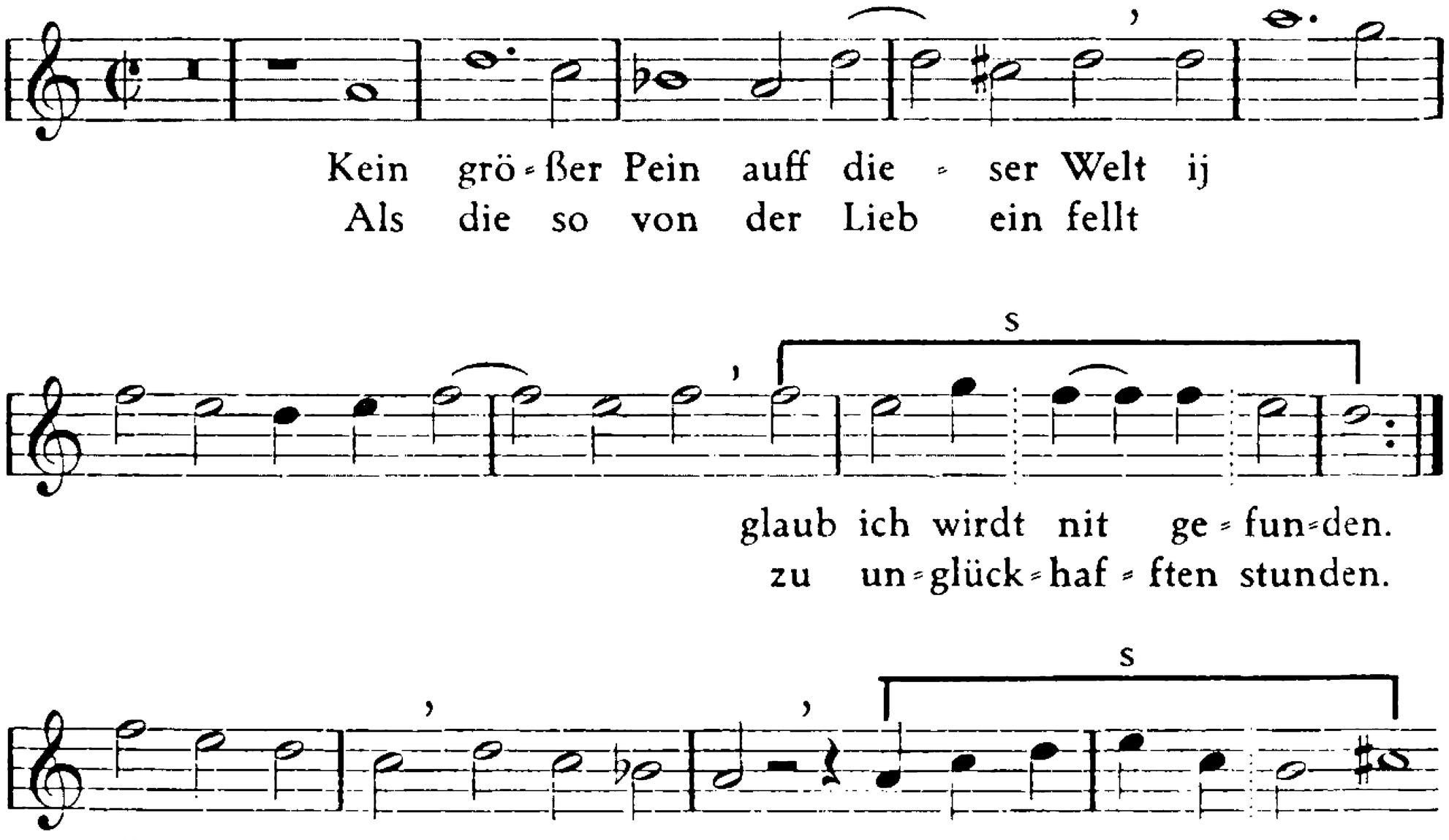
---

[2] Der musikalische Rhythmus usw., S. 137 ff.

[3] Hier und in den folgenden Beispielen sind die Mensurstriche nicht in allen Fällen auch Taktstriche.

Nr. 17.

Franck: Tricinia (1611), Nr. VI, Oberst.

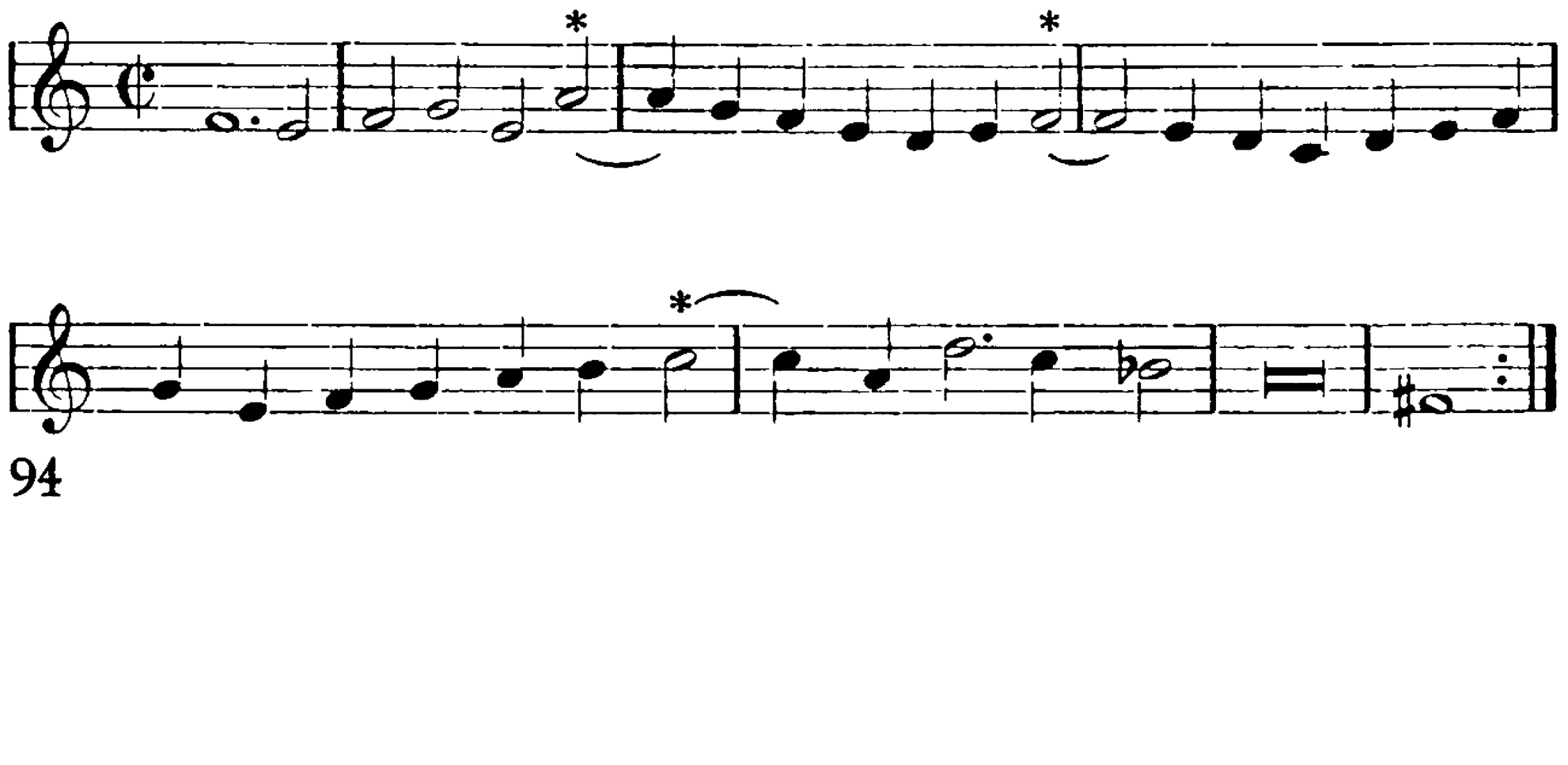


Die Triebkräfte zweier Vordersatzglieder, die sich in verschiedenen Zonen bewegen, kommen erst im dritten schlußbildenden Glied (s) überein, wobei s stets sozusagen die tonräumliche Gleichgewichtsmitte bildet. Das Ganze mutet an wie das dialektische Gefüge von These—Antithese—Synthese; es gibt keine wirklich aktive Überbietung (vgl. Prätorius).

Was man auch in Francks Melodiestil betrachten möge, die *Synkopen,*

Nr. 18.

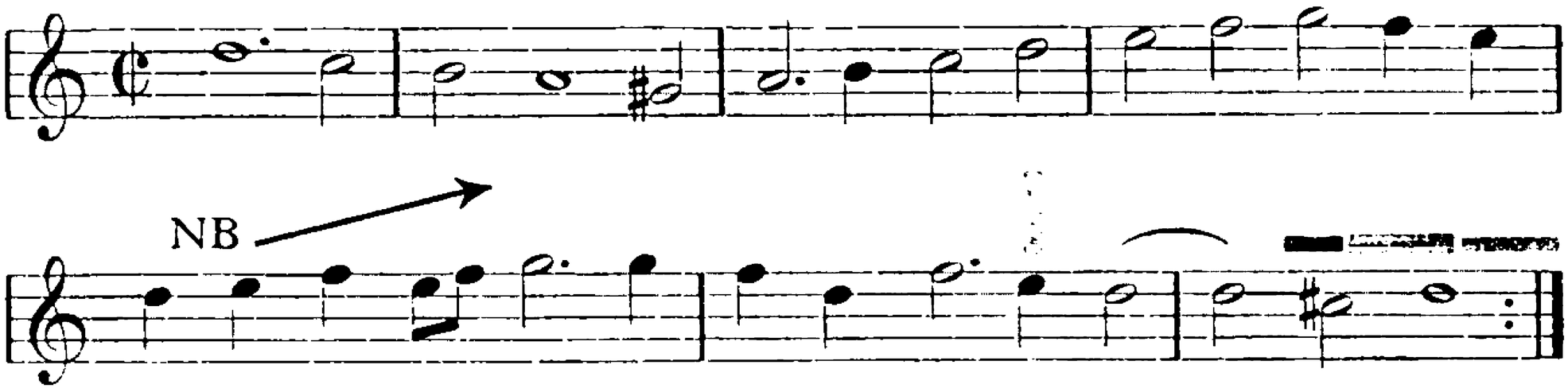
Franck: Pavana à 4, Cantus. DTD 16, S. 7



die *rhythmischen Beschleunigungen,*

Nr. 19.

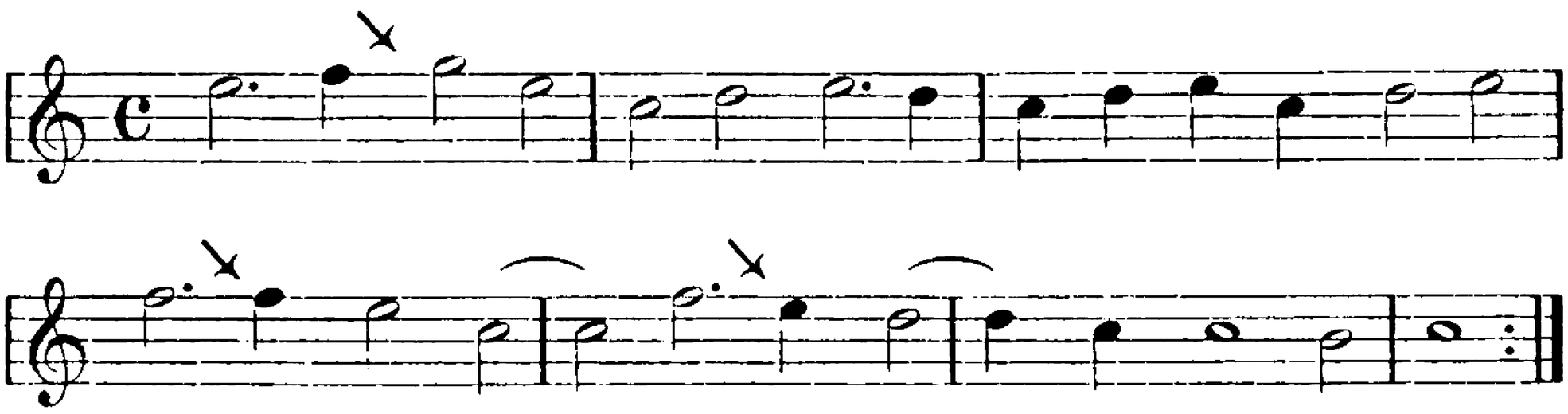
Franck: Pavana à 5, Cantus. DTD 16, S. 16.



die *Leittöne,*

Nr. 20.

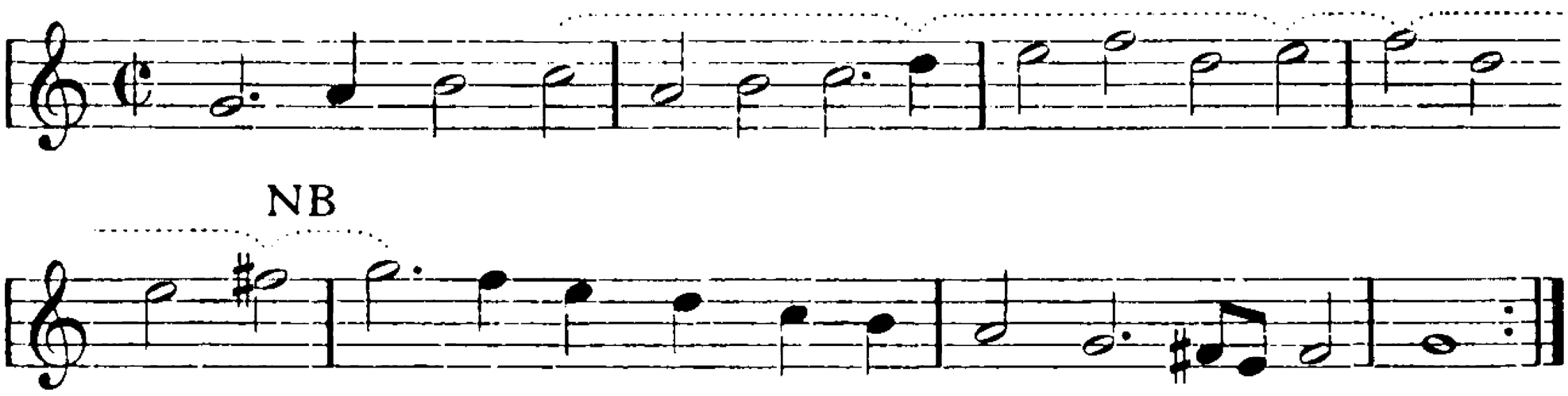
Franck: Pavana à 5, Cantus. DTD 16, S. 22.



die *Chromatismen,*

Nr. 21.

Franck: Pavana à 4, Cantus. DTD 16, S. 12.



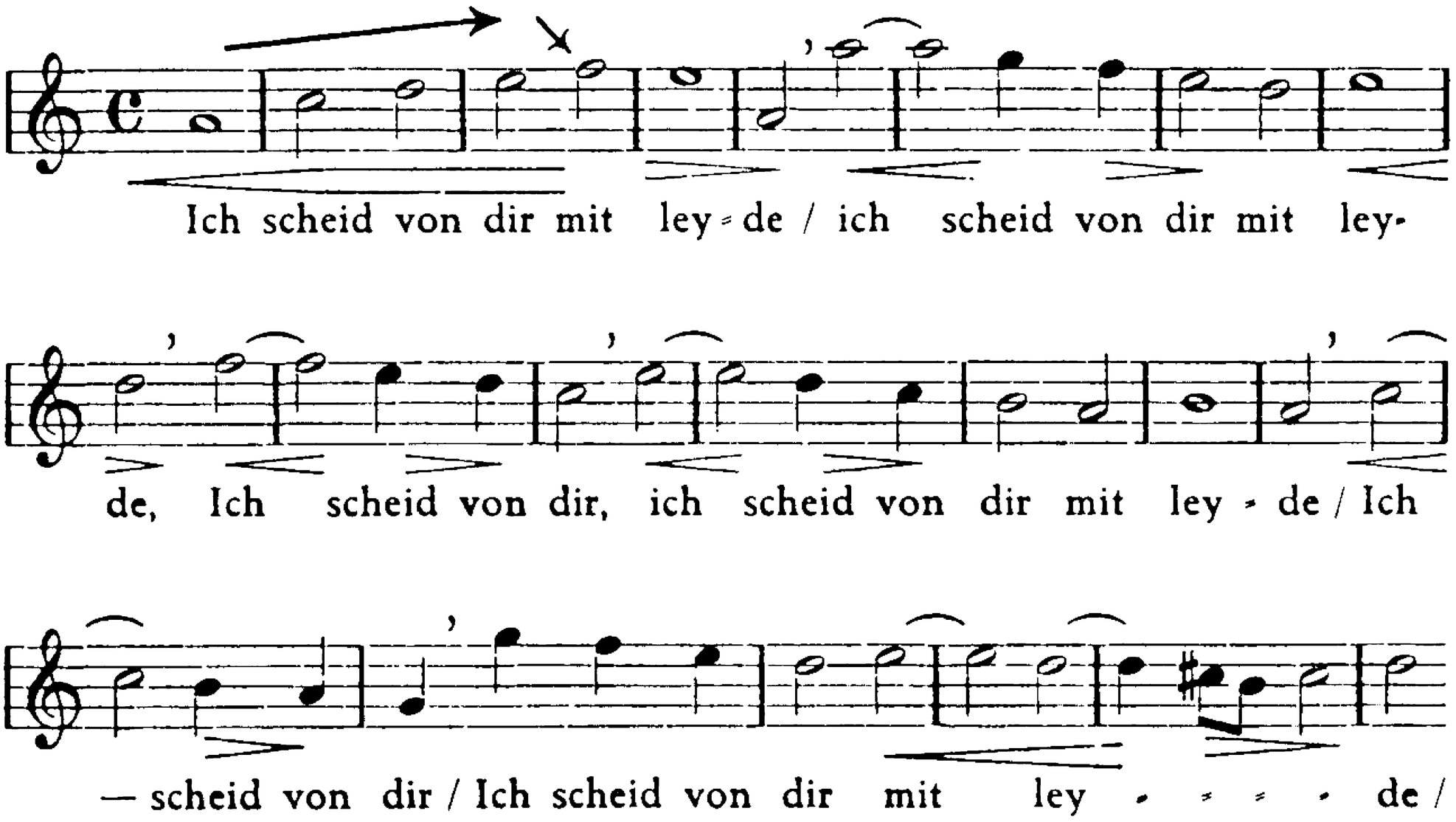
alles ist *Durchgangsort oder Gleis,* dem Entfaltungssinn des *Ganzen* letztlich untergeordnet.

Hans Leo Hasler (Typus I)

Und nun nehme man sogleich Haslers Melos zum Vergleich, dem alle Töne — der Ästhetik des I. Typus gemäß — *unmittelbar*leibhafte Gehalte zu entströmen scheinen.

Nr. 22.

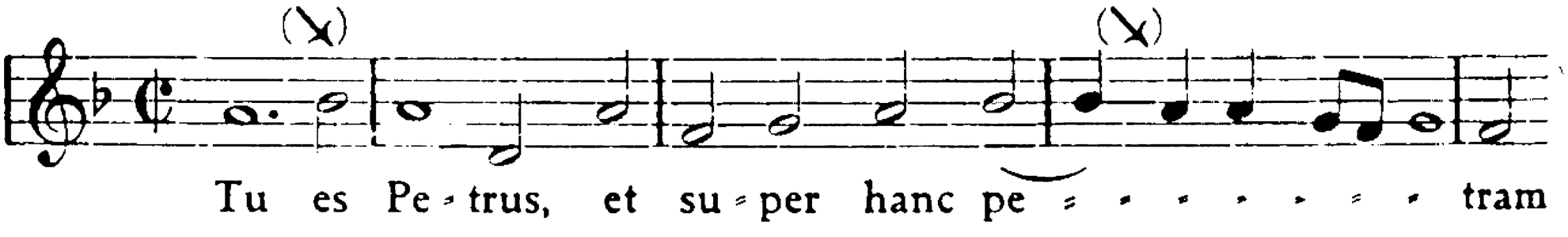
Hasler: Neue Teutsche Gesang (1596), Oberst. DTB V, 2, S. 117.



Wenn es Franck darum zu tun war, die Stetigkeit des Phrasierungszusammenhangs um jeden Preis zu wahren, so legt Hasler seine melodischen Kurven bei weitem organischer an: hier ist jeder einzelne Atemzug zu spüren, jede Sondergestalt scheint sich zu einem in sich geschlossenen Mikrokosmos zu runden. Und wiederum begegnet uns als Urphänomen der Gestaltung jenes Wechselspiel von *langsam ansteigender Spannung und rascher Lösung*, das jede Note dieses Typus als beseelt erscheinen läßt. Man muß nur etwa auf das lustvolle Anschwellen der *Synkopen* achten oder auf das „Auskosten" der *reimartigen Endungen*. Noch deutlicher kommen diese Gehalte in Haslers Kompositionen auf italienische und lateinische Texte zur Erscheinung.

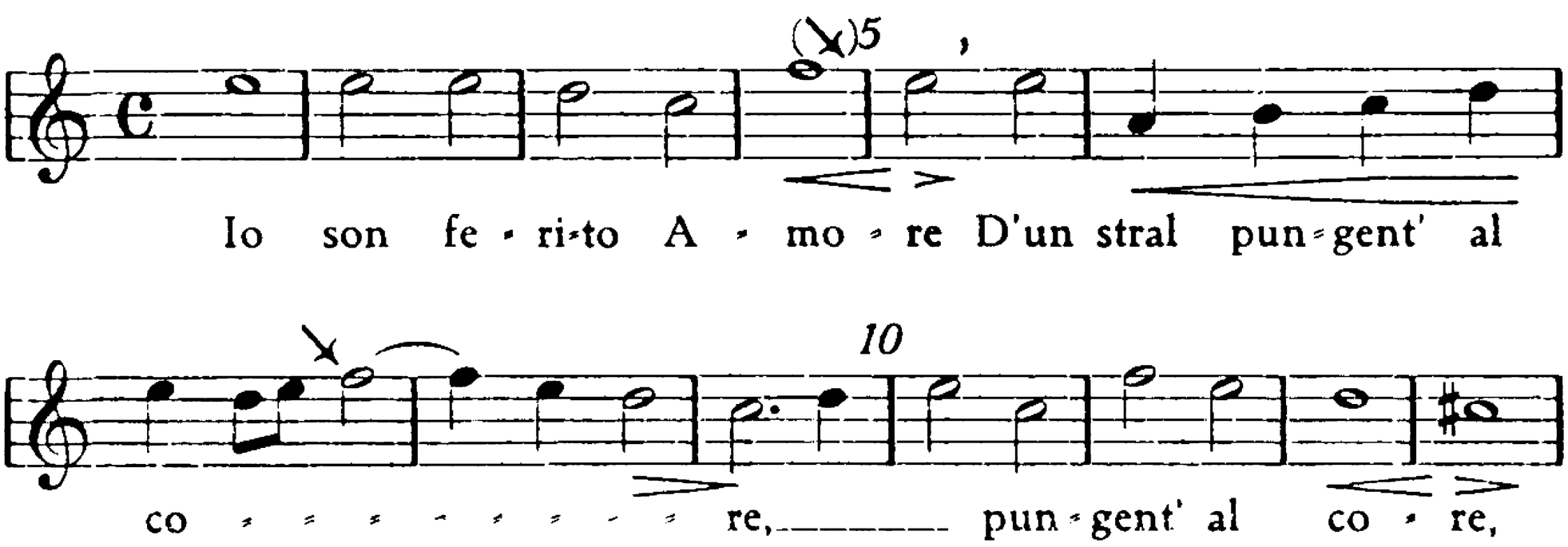
Nr. 23.

Hasler: Cantiones sacrae (1591), Tu es Petrus, Oberst. DTD 2, S. 21.



Nr. 24.

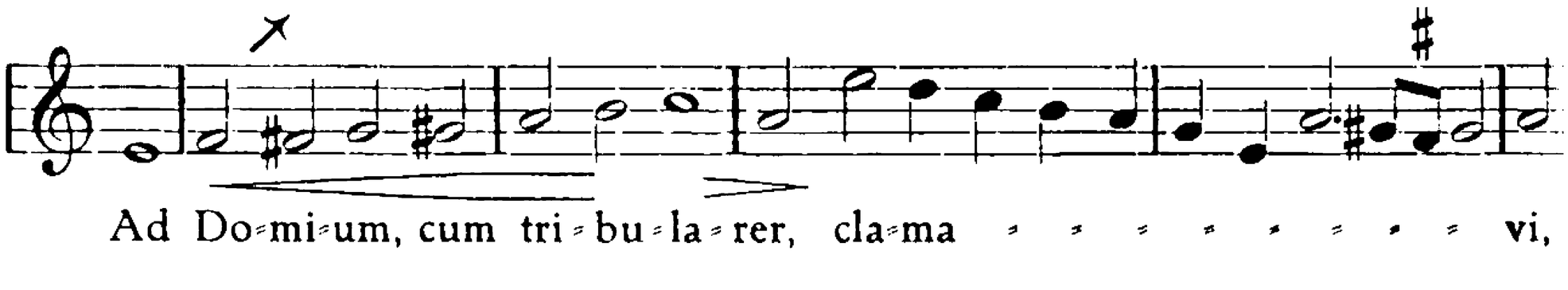
Hasler: Canzonetta a quatro voci (1590), Canto. DTB V, 1, S. 24.



Man wird beobachten können, daß der Komponist auch die *Leittöne* vorwiegend als örtlich erfüllte Ereignisse nimmt, d. h. zur Verwirklichung von enthusiastischen, krisenhaften Schwellungen dienend. So setzt z. B. in Nr. 23, T. 1, der Halbton gleich zu Beginn ein, noch ehe überhaupt ein „objektiver" Kräftezusammenhang vorhanden wäre, ihn zu begründen. In Nr. 24, T. 5 und 13, strömt mit dem „erfüllten" Halbtonschritte die melodische Einzelgestalt dem Ende zu; hier und ebenso in T. 7 wächst die Linie förmlich in die Dissonanz hinein, d. h. die Spannung häuft sich unablässig bis zu ihrem Eintritt, wobei der Vorgang des Aufquellens das eine Mal (T. 1—2) durch Tonwiederholung, das andere Mal durch rhythmische Beschleunigung heraufgeführt wird (T. 6--7). Vielfach verzehren sich die Leittontriebkräfte im Endreim, ohne weiter zu wirken. Nicht weniger örtlich erfüllt ist der Gehalt der Haslerschen *Chromatik.*

Nr. 25.

Hasler. Sacri Concentus, Cantus. DTD 24, S. 51.

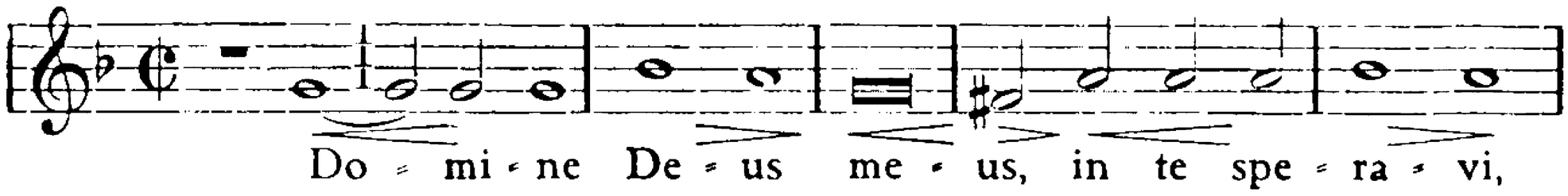


Entscheidend sind die einzelnen Atemzüge, die kreisläufig polarisierten Schwellvorgänge. In lebendig erfüllten *Tonwiederholungen* quillt Haslers italienisch gefärbtes Melos auf, um sich

in breit ausladenden Endungen wieder zu entspannen: ein immer erneutes Blühen und Dahinwelken.

Nr. 26.

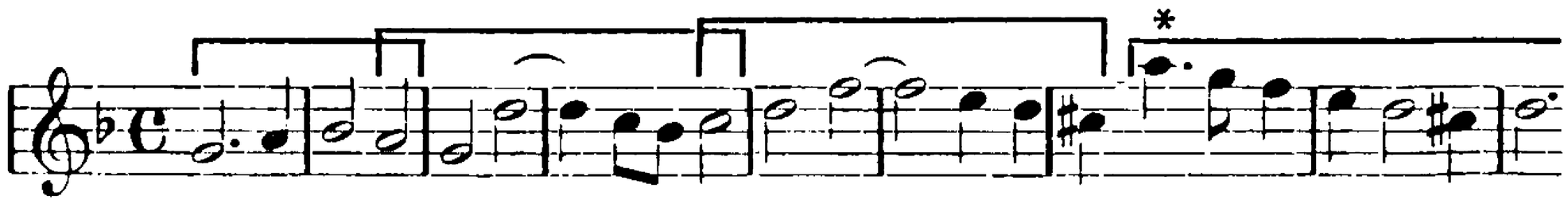
Hasler: Cantiones Sacrae (1591), Cantus. DTD 2, S. 23.



Man beobachte, wie in der folgenden Intrade die Steigerung zuerst breit und allmählich, zuletzt in rascher Verkürzung fortschreitet, um sich in T. 7—9 im Nu aufzulösen („Vegetativer" Aufbau der Periode). Die Organizität dieser Gestaltungsweise beruht darauf, daß sich das übergreifende Ganze wiederum aus Ganzheiten (niederen Ranges) erbaut.

Nr. 27.

Hasler: Intrade, Eitners Publ. Bd. 15, S. 64.

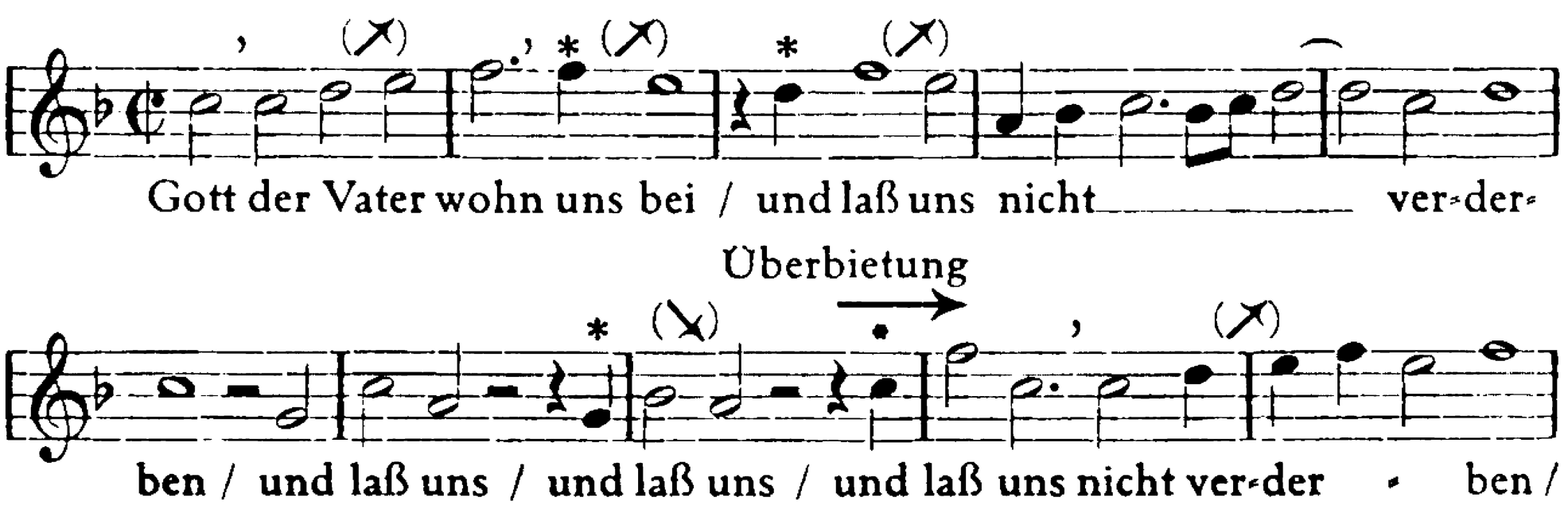


Michael Prätorius (Typus II)

Mit ekstatisch drängendem Ausdruck ist das Melos des *Prätorius* beladen. Schon die überaus eindringliche *Textbehandlung* zeigt es, daß hier ein Vorläufer *H. Schützens* gestaltet.

Nr. 28.

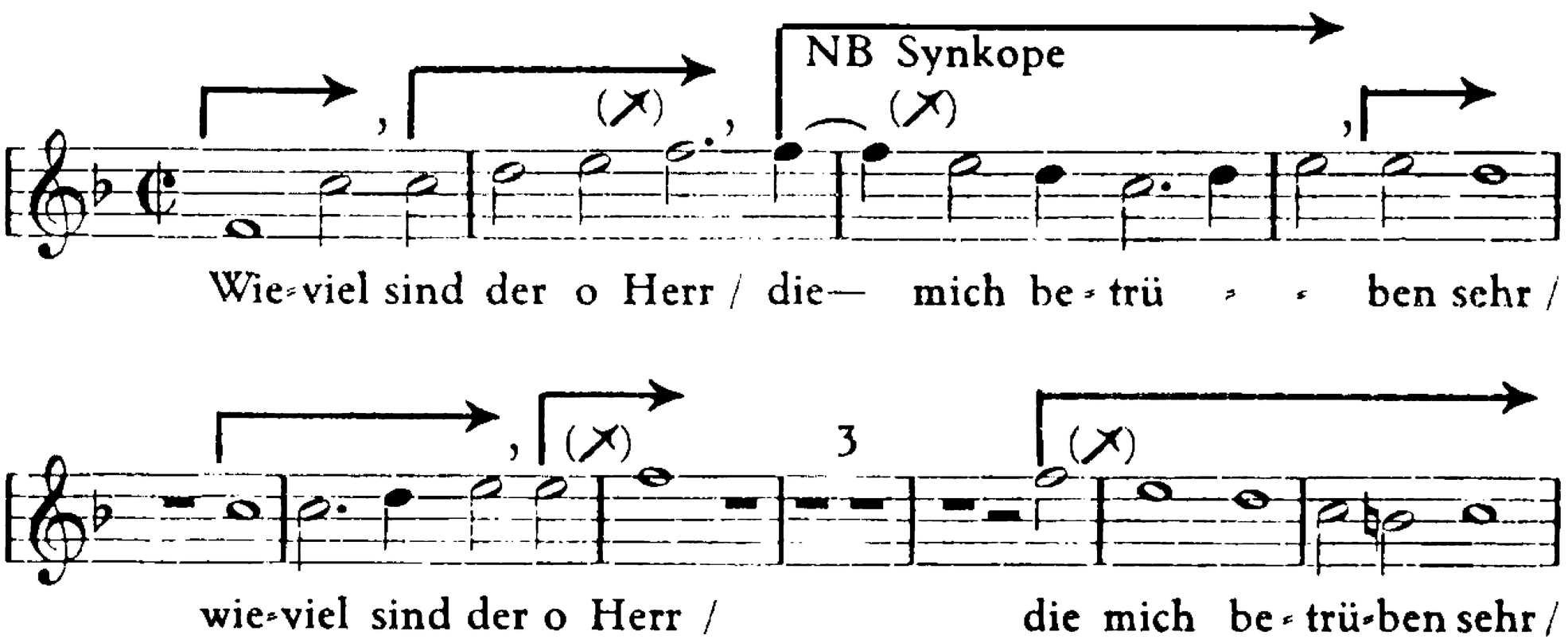
Prätorius: Ges. Ausg. Liefg. Nr. 1, Musae Sioniae, Teil I, Nr. II, S. 5 f., 1. Chor, Diskant.



Wie hier der rhythmische Strom in zuckenden Auftakten fortwährend neu anhebt, wie wortgezeugte Teile unvermittelt von melismatischem Rankenwerk abgelöst werden: darin erweist sich der eigentümliche Zugriff des Typus II. Man fühlt: in dieser Musik gibt es kaum eine Atempause, sondern nur ein immerwährendes Vorwärtsdrängen, angetrieben von den Kräften aus dem Bereiche des Selbsterlebens. Daher auch die eigentümlichen *Pressungen des Textes*, die rhythmischen *Schärfungen* (*), der unvermittelte Wechsel von langen Haltetönen und rascher Rezitation, die ständige *Unterbrechung* der melodischen Rückschwünge, die Überwältigung der *Leitton*kräfte (↗), endlich die blockartige Lagerung der *Synkopen*.

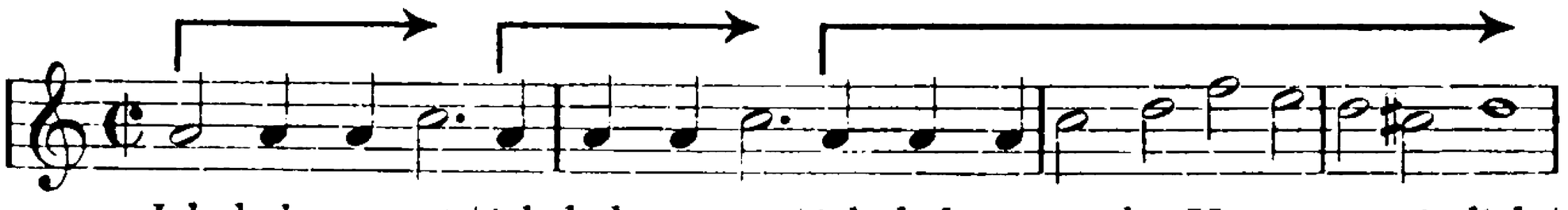
Nr. 29.

Prätorius: Ges. Ausg. Liefg. Nr. 5, Musae Sioniae, Teil I, Nr. XV, S. 78, 1. Chor, Diskant.



Nr. 30.

Prätorius: Ges. Ausg. Liefg. Nr. 7, Musae Sioniae, Teil I, Nr. XVIII, S. 93, 1. Chor, Diskant.



(Tonwiederholung im Dienste des Auftaktprinzips.)

IX. J. S. BACH – HÄNDEL – TELEMANN.

Mit den drei Großmeistern des deutschen Hochbarockstils bereitet sich eine Stilwende innerhalb der deutschen Musik vor, die kaum weniger tiefgreifend ist als der bekannte Einschnitt zwischen der Aufklärung und der Wiener Klassik. Das Neuartige des deutschen Hochbarock liegt in der Heraufkunft eines stetigen *Flusses*, gekennzeichnet durch stilistische Eigenheiten wie Fortspinnungsmotivik, Zwischendominantharmonik, stetige Modulation an Stelle von unvermittelter Rückung usw. Alle vorbachsche Musik in Deutschland — von Prätorius, Schein, Schütz bis zu Kuhnau und Buxtehude — bleibt im innersten Wesen blockartig, denn Reihung und nicht Fortspinnung heißt ihr aufbauendes Gesetz. Mag immerhin das Gewebe sich im Laufe des 17. Jahrhunderts allmählich verdichten, so fehlt doch am Ende die lückenlose Verknüpfung, der stauungslose Fluß.

So bedeutet die neue Stetigkeit, die der Generation Bach-Händel-Telemann vorgegeben ist, offenbar eine entscheidende Wandlung des Weltgefühls. Fürs erste wird die erdenhafte, stoffgebundene Wirklichkeitsbejahung des 16. und 17. Jahrhunderts überwunden. Mit dem Zerfall der starren, festen Gehäuse eröffnet sich ein übergreifender, kosmischer Zusammenhang. Zwar bleibt die *Einzelseele*, die der Protestantismus entdeckt hatte, *auf sich selbst gestellt* (wie die Leibnizische Monade), und doch erlebt sie zugleich ihre *Verbundenheit mit dem Ganzen* (prästabilierte Harmonie). Eine solche Übereinkunft bezeichnet in der Philosophie wie in der Kunst des Hochbarock die neue Lage. Weil aber der übergreifende Zusammenhang völlig im Metaphysischen liegt, weil alles Gegenständliche zuerst als Erscheinendes (wo nicht gar als „Schein") erlebt wird, darum rückt der letzte Sinn des Kunstschaffens ins Jenseitige: das Kontinuum, verkörpert in jener (relativen) „Linearität", die E. Kurth [1] wiederentdeckte, ist ein Unendlichkeitssymbol. Die Religiosität, die zuvor ichbezogen und zwiespältig war (Schütz!), versöhnt sich mit der Welt.

Soweit reicht die gemeinsame Grundlage, auf welcher Bach, Händel und Telemann bauen. Allen dreien gilt der Fluß des Ganzen als ein überweltliches Geschenk, das man nur hinnehmen

[1] Der lineare Kontrapunkt, Bern 1917.

kann. *Bach* schaut ihn wie ein fremdes, geheimnisvolles Schicksal, als das Walten einer unerforschlichen, ganz im Jenseitigen webenden Vorsehung; was hier Kausalität heißt und undurchschaubar bleibt, wird wohl „drüben" einen tiefen Sinn haben, dem man vertrauen darf, aber mehr läßt sich nicht sagen.

Händel hingegen, dem „weltoffenen" naturnahen[2] Künstler, ist es vergönnt, schon im diesseitigen Weltleben Erfüllungen oder doch mächtige Sinnbilder seines religiösen Erlebens zu finden. Daher verbindet sich in seiner Musik der großzügige Linienschwung des deutschen Hochbarock mit vitaler Fülle und Breite; unmöglich wäre es, eines vom anderen trennen zu wollen. Der göttliche Atem weht allerwärts, in den großen Oratorien genau so wie in der weltlichen Opernarie oder im festlich-heiteren Concerto grosso. Händels weltmännisches Dasein ist eben überall religiös gegründet, während Bachs bürgerliche Existenz, wenn sie einmal zum Vorschein kommt (z. B. in gewissen „lustigen" Instrumentalsätzen oder „humoristischen" Kantaten), die Enge ihres Lebensraumes nicht verleugnen kann.

Der geheime Zwiespalt zwischen Geistlich und Weltlich, von welchem das Werk des Thomaskantors Zeugnis ablegt, wird nun von *Telemann* durch tatkräftigen Zugriff überwunden. Zwar waltet hier kein Alleinheitsglaube, wohl aber der jugendfrische Optimismus des sieghaften Aufklärers. Die Welt ist licht: so lautet sein Bekenntnis, und sie soll noch heller und freudiger werden durch den Strahl des göttlichen Lichts, das die mächtige Menschenvernunft als Mittler aussendet. Die Unendlichkeitsidee verwirklicht sich daher in rastloser irdischer Betriebsamkeit. Alles gilt es schaffend zu durchdringen, alle Stile und Gattungen darf man unbedenklich ergreifen, denn nur im persönlichen Wirken bewährt sich der göttliche Wille.

Es steht außer Frage, daß mit diesen skizzenhaften Andeutungen auch mancherlei *personaltypische* Gehalte der drei Schaffenden umschrieben sind. Den nachfolgenden Analysen wird es vorbehalten sein, sie aus der geschichtlichen Umhüllung herauszuschälen.

---

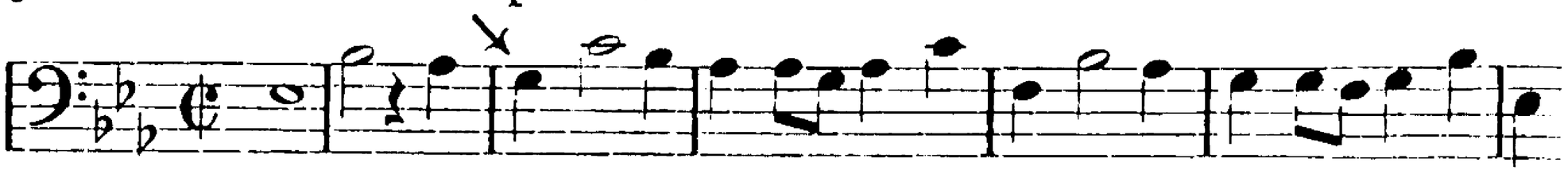
[2] Vgl. J. Müller-Blattau: Bach und Händel; in: Jahrbuch d. Musikbibl. Peters für 1926, Leipzig 1927, S. 45 ff.

Joh. Seb. Bach (Typus III)

Auf die eigentümliche „Objektivität" des Bachschen Schaffens ist von älteren Beobachtern oftmals hingewiesen worden. Man versuchte Verbindungsfäden zu den „Satzkünsten" der „Niederländer" zu knüpfen, man sprach geradezu von „musikalischer Gotik" und erklärte am Ende gar Bachs barockes Melos für den Höhepunkt abendländischen „linearen Kontrapunkts" (Kurth)! Pirro und Schweitzer — im Bannkreis französischer Bildästhetik — hoben die mannigfachen tonsymbolischen Ausstrahlungen (Abbilder und Zeichen) der Bachschen Melodik ans Licht.
Halten wir uns vorerst nur an das innere Sinngefüge der Töne, so bestätigt sich, was jene Beobachter mehr oder minder deutlich fühlten und aussprachen, in der typologischen Deutung. Bach gestaltet — als Angehöriger der Typus-III-Familie — seinen Stoff, indem er die psychoiden Kräfte nur hindurchströmen läßt; in ihnen allein liegen Antrieb, Richtung und Fortgang. Das oberste Gesetz seiner Melodik lautet daher: Erhaltung des *stetigen Zusammenhangs*. Viele seiner Linien sind gekennzeichnet durch ein langsames, bedächtiges „*Einschwingen*", durch die allmähliche und bruchlose Entfaltung aus Schwung und Gegenschwung, die sich in langsamen Sätzen grundsätzlich kaum anders auswirkt als in lebhaft bewegten.

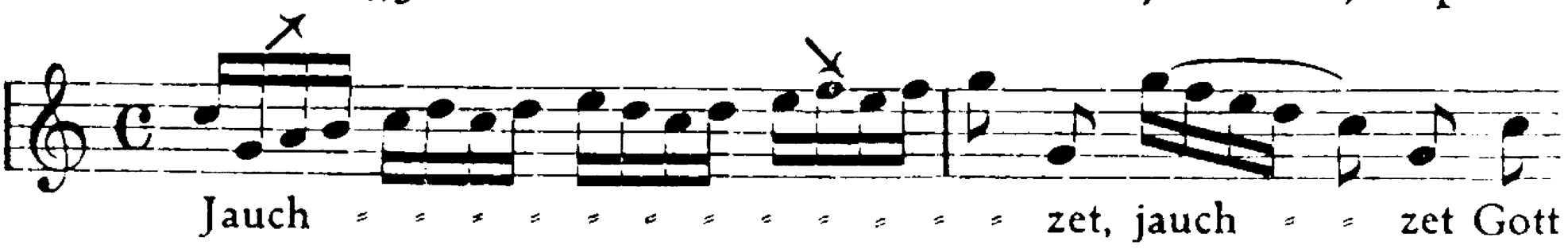
Nr. 31.

J. S. Bach: Wohltemp. Klav. II.



Nr. 32.

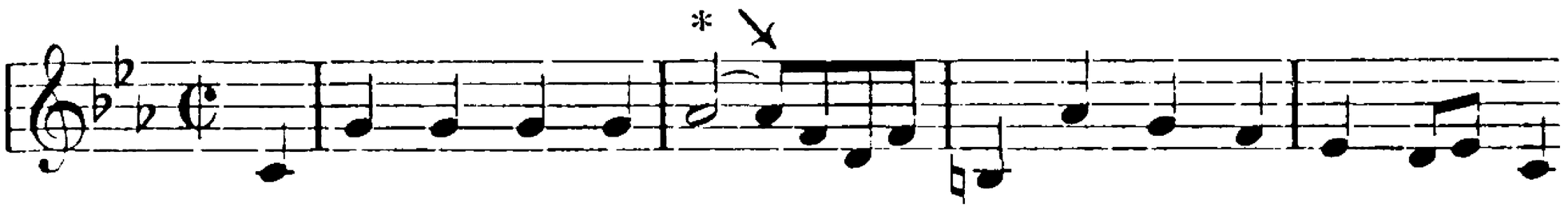
Bach: Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen", 1. Arie, Sopran.



Selbst wenn er die Plapperthematik italienischer Capricci aufnimmt, so gestaltet er keineswegs die örtlich erfüllte Affektdynamik der Vorbilder, sondern ein durchaus „ernsthaftes" Fugenthema;

Nr. 33.

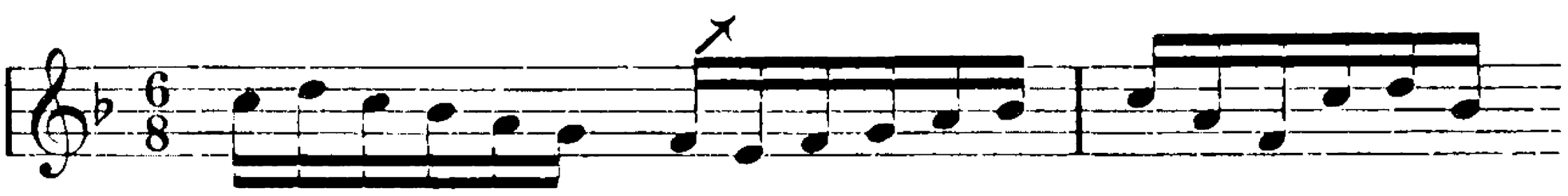
Bach: Orgelfuge c≠moll.



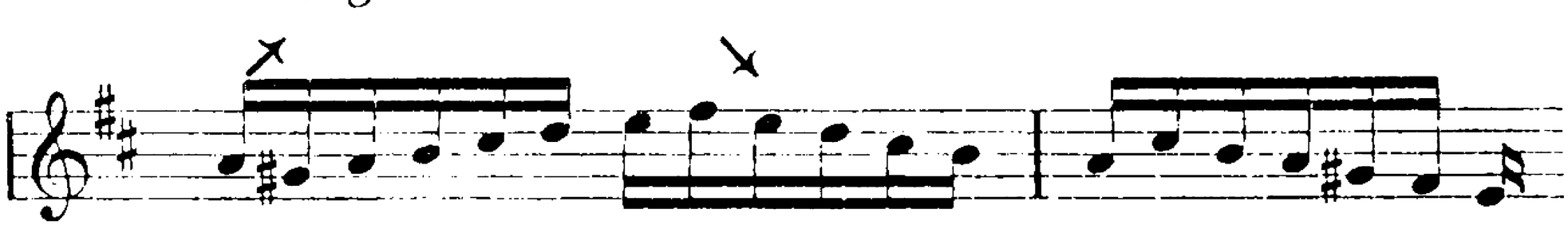
und die *Tonwiederholung* erweist sich als ein untergeordnetes Glied des linearen Zusammenhangs, denn der Spitzenton bietet keine Gelegenheit zu erfülltem Anschwellen und noch weniger zu rascher, schmelzender Lösung.
Das gleichmäßige Walten des *Rückenschwungs* zeigen die bekannten Umkehrmotive

Nr. 34.

Pastorale für Orgel.



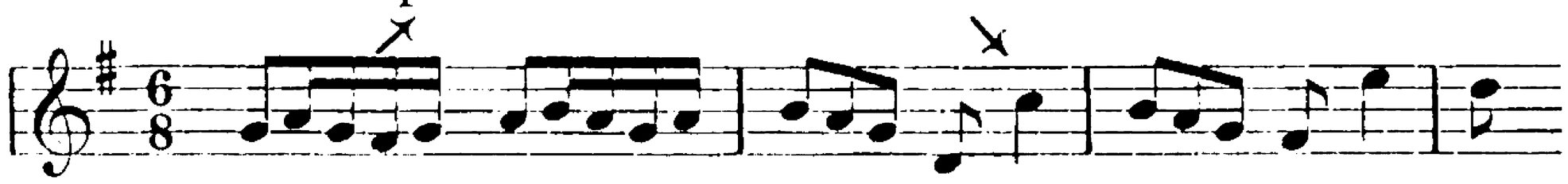
5. Brandenburg. Konzert.



und Schleuderfiguren,

Nr. 35.

Bach: Wohltemp. Klav. I.

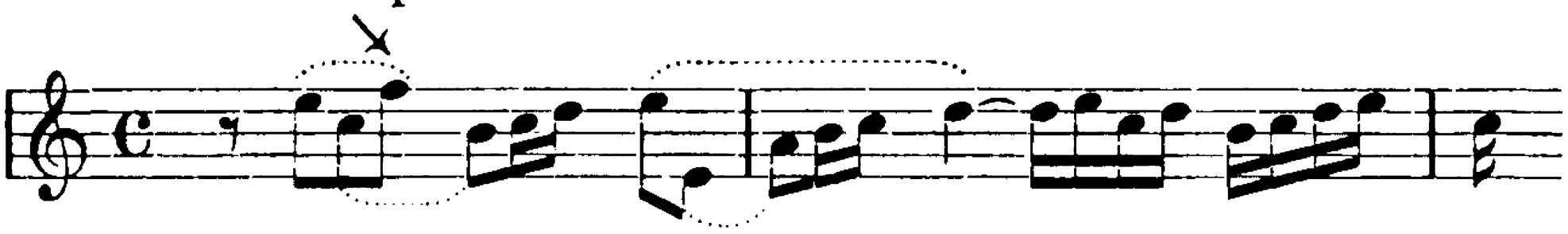


in welchen ein Hauptbewegungszug allerwärts erst durch ein „Schwungholen" von der anderen Seite des Tonraumes her eingeleitet wird.

Wenn das Melos kräftiger und weiter ausschreitet, dann verkörpert sich das Gesetz des Rückschwunges für gewöhnlich in Gestalt der latenten *Polyphonie*, d. h. eine klingende Stimme gabelt sich in zwei oder mehr „andeutende" — eine Erscheinung, die namentlich Kurth ausführlich geschildert hat.

Nr. 36.

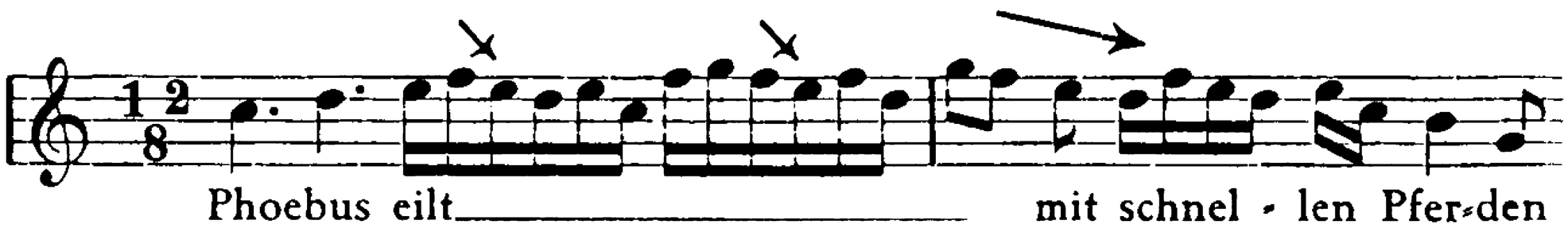
Bach: Wohltemp. Klav. II.



Schon die vorigen Beispiele veranschaulichten, daß bedeutsame Wendepunkte der Melodie zum überwiegenden Teile auf *Leittöne* fallen. Die Bedeutung dieser „Gleise" liegt nicht im Hier und Jetzt, sondern im weitausstrahlenden Zusammenhange.

Nr. 37.

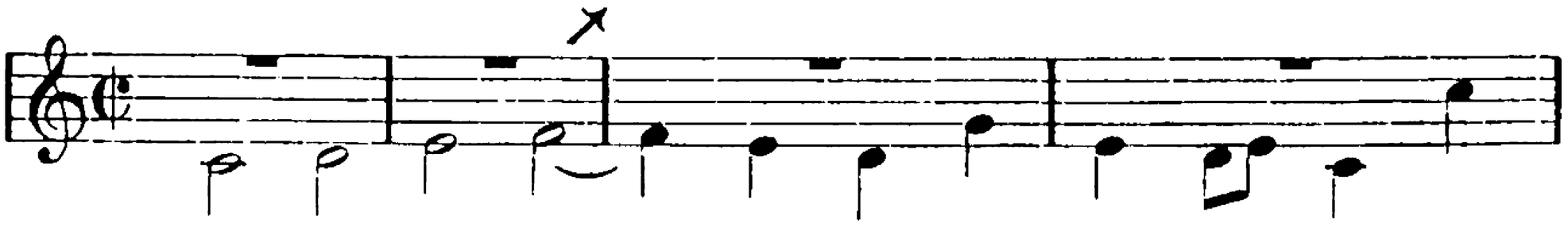
Bach: Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten," 3. Arie, Sopran.



(Man beachte, wie das *tonmalerisch* verwertete Textmotiv nur als Anlaß, nicht eigentlich als bestimmende, zielweisende Kraft der Gestaltung wirkt.)

Nr. 38.

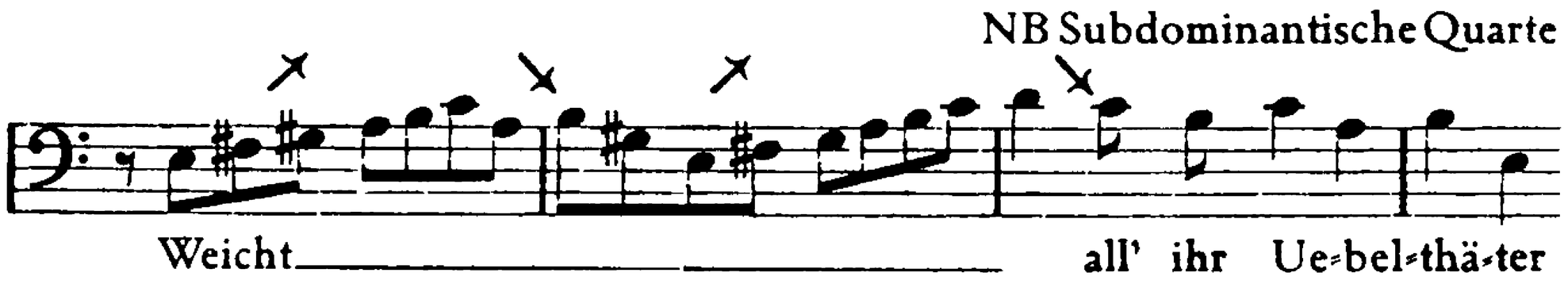
Bach: Orgelfuge.



Bach: Kantate „Was frag' ich nach der Welt", 1. Chor.

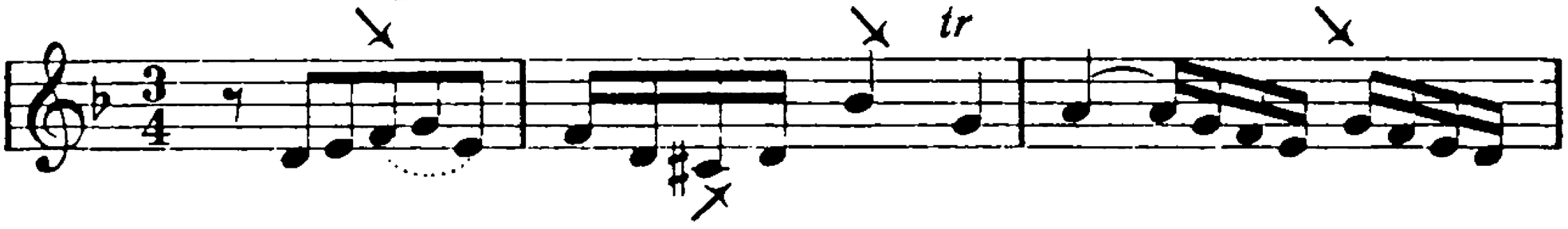
Nr. 39.

Bach: Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder" Nr. 5, Arie, Baß.



Nr. 40.

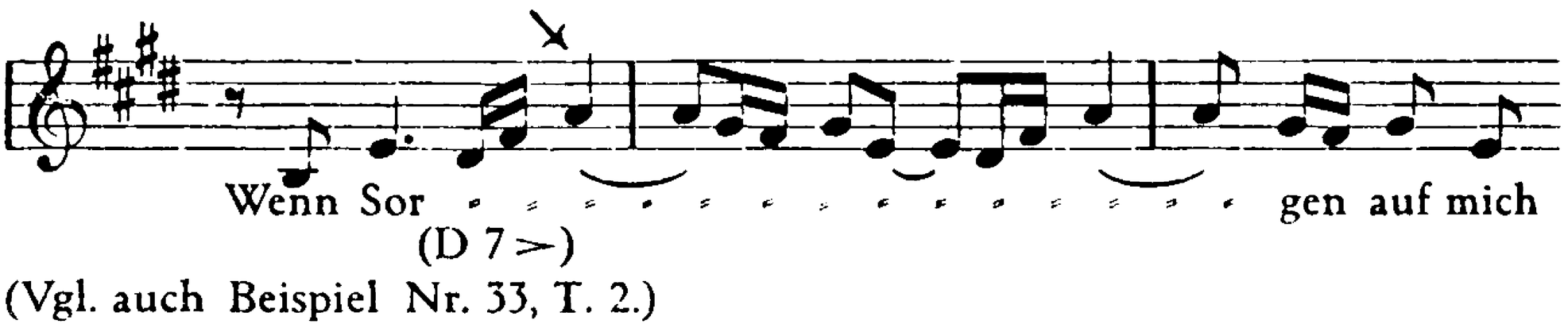
Bach: Wohltemp. Klav. I.



Zu den rein melischen Leittongleisen, die schon das Mittelalter kannte, treten nunmehr die *Schwerkräfte* der zerlegten Sept- und Nonenakkorde, Fortschreitungszwänge, die sich daraus ergeben, daß die barocke Harmonik der „Mischklänge" (Terzenschichtungen usw.) in die *Horizontale* hinüberstrahlt. Auch sie wirken als Mittler oder Durchgangsstellen im stetigen Fortgang der Linien.

Nr. 41.

Bach: Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid" Nr. V, Duett, Alt.

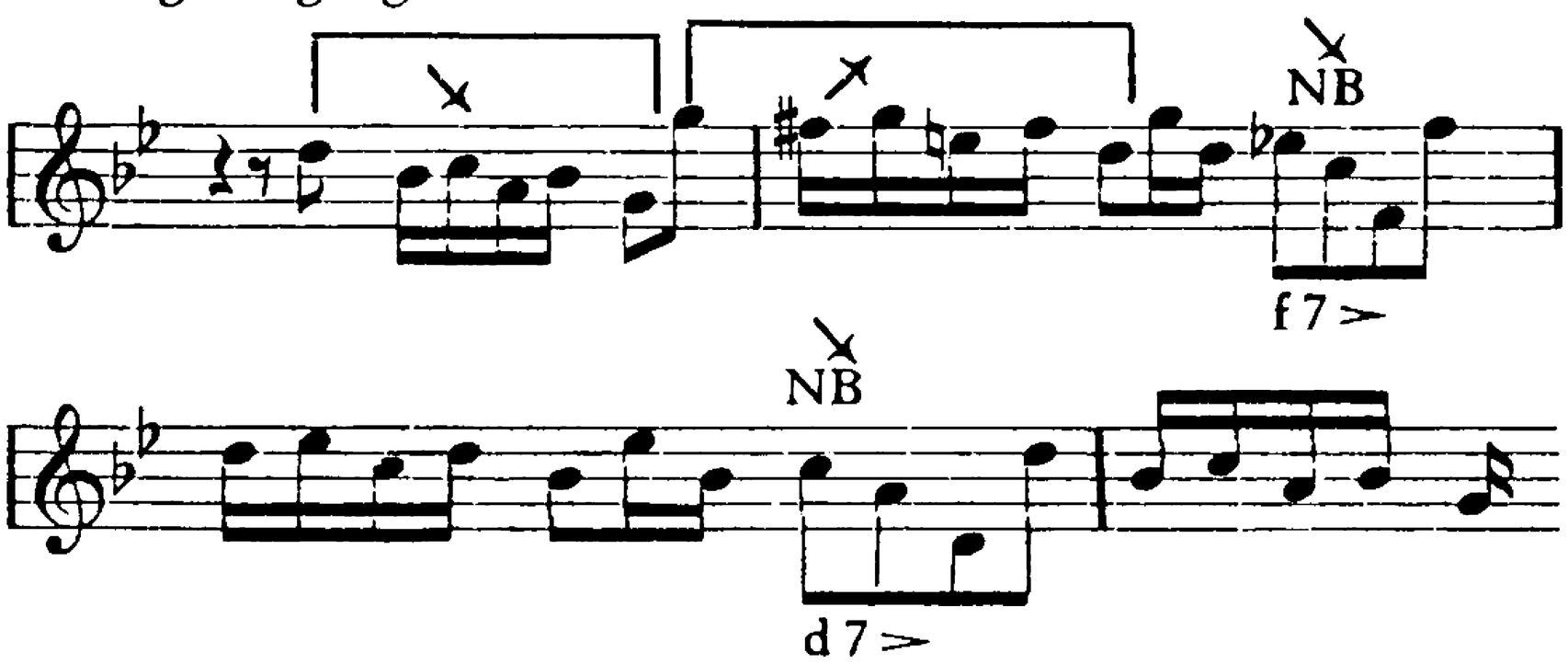


(Vgl. auch Beispiel Nr. 33, T. 2.)

Als ein Musterbeispiel für derlei Gravitationserscheinungen ist das Thema der großen g-moll-Orgelfuge zu nennen.

Nr. 42.

Bach: Orgelfuge g-moll.



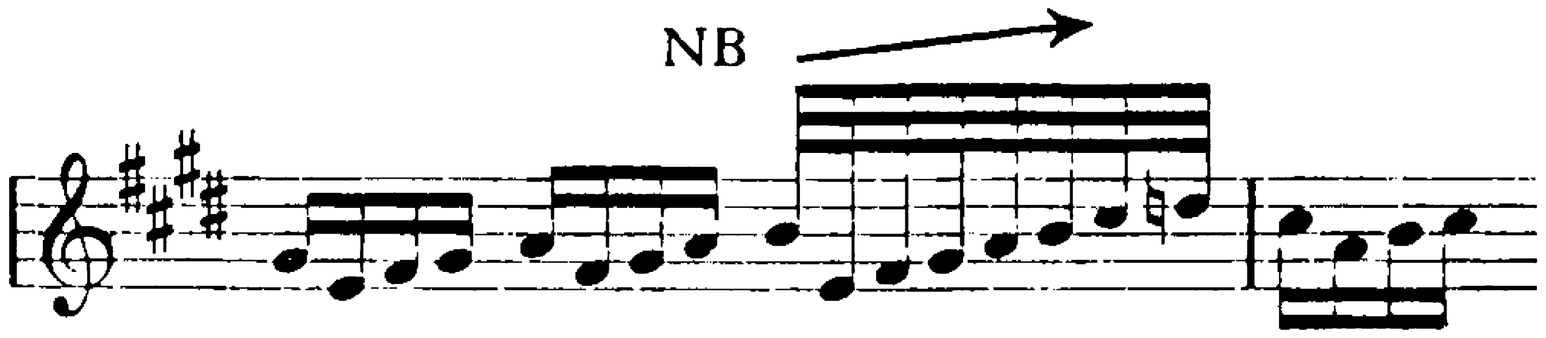
Hier wird eingangs ein wellenförmig abwärtsgleitendes Motiv in die Dominantregion versetzt. Es liegt nahe, die durch den Sprung gefährdete Beziehung des Rückschwunges durch Ausfüllen der

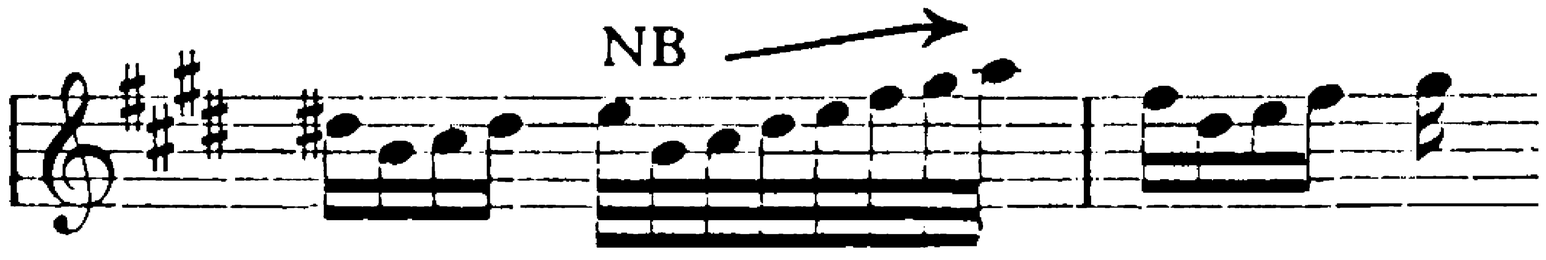
mittleren Lage, jedenfalls durch eine Umkehr, wieder herzustellen. Die Entsprechung der beiden Motive ist indessen de facto nicht vollkommen gleichsinnig, denn als Akzentnote erscheint das erste Mal b', also ein Abwärtsleitton, das zweite Mal hingegen fis", der emporführende Unterhalbton. Die Lagerung der beiden Motive im Tonalitätskreise bedingt also einen erhöhten Auftrieb der Entsprechung gegenüber der Aufstellung. Um dennoch die Rückkehr nach unten zu ermöglichen, deutet Bach die Mollsexte es" zur Sept des Zwischendominantakkordes f7 > um und erzielt so eine kräftige lineare Schwerewirkung, die im folgenden Takte an entsprechender Stelle wiederkehrt.

Aus der kaum zu überblickenden Mannigfaltigkeit der *Zeitgestalten* seien nur einige rhythmische Zuspitzungen herausgegriffen, die gerade für den Barockstil kennzeichnend sind: das *Laufwerk*

Nr. 43.

Bach: 3. Orgeltoccata.

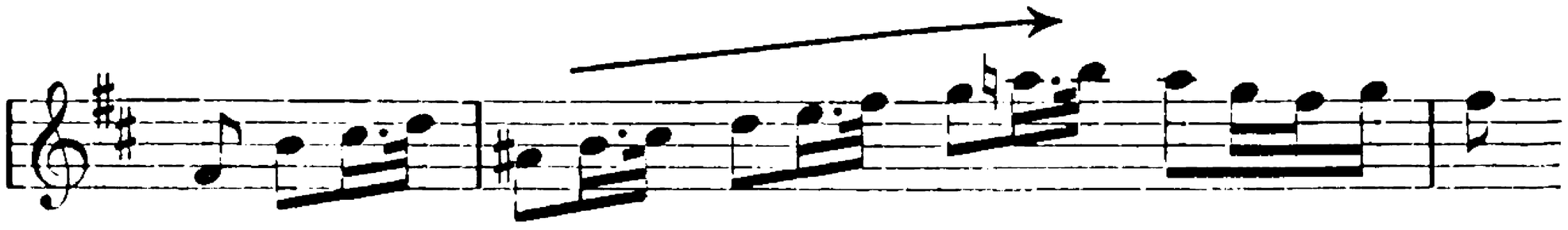




und die *auftaktige Schärfung.*

Nr. 44.

Bach: 5. Brandenburg. Konzert, Mittelsatz.

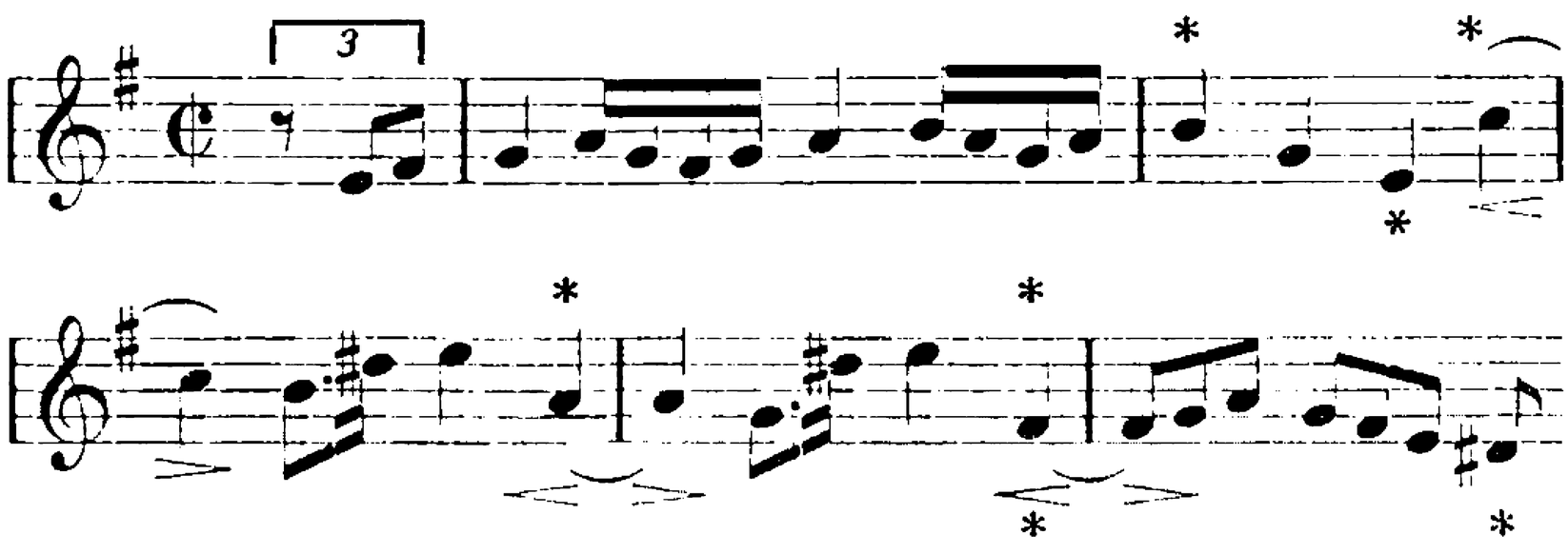


Beide Male geschieht das Aufgebot der rhythmischen Mittel nur, um besonders hohe Spitzentöne zu erreichen, d. h. aber „durchgangsweise", im Gegenspiel zu anderen Feldkräften, wobei jedoch

die Stetigkeit der tonlichen Beziehungen nach vorwärts und rückwärts gleichmäßig erhalten bleibt. Daß Bachs durchschnittliche Rhythmik ungemein gleichmäßig, fast einförmig verläuft, fördert ein Vergleich mit Händels oder Telemanns Gestaltung sogleich zutage. Am eindruckvollsten bekundet sich dieses Gleichmaß in der Dynamik der *Synkopen*, deren „niederländische" Bogenwölbung geblieben ist, nur mit dem Unterschied, daß ein weiches, „organisches" An- und Abschwellen kaum noch in Erscheinung tritt. Daher liegen Bachsche Synkopen nicht nur auf melodischen Höhepunkten, sondern viel häufiger als in den älteren Stilen auch auf *tiefen* Ecktönen,

Nr. 45.

Bach: Wohltemp. Klav. II.



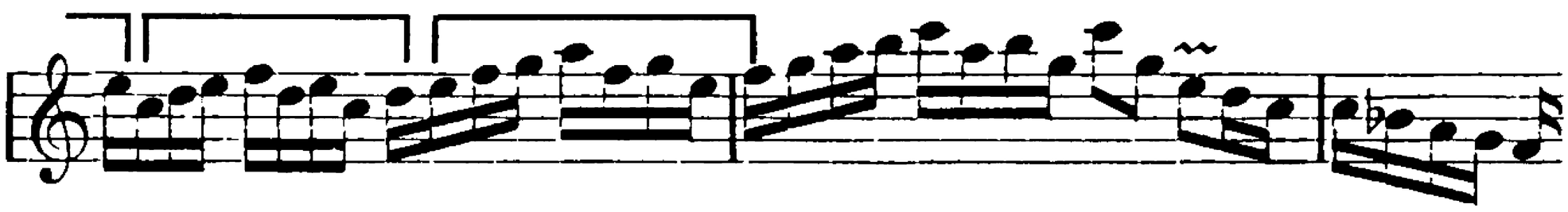
immer aber so, daß die Gleichmäßigkeit der Vorwärts- und Rückwärtsbeziehungen (und damit auch der Dynamik) gewahrt bleibt,

Die „Starrheit" seiner Dynamik, die Bach befähigte, für die Orgel und den Kielflügel zu schreiben, ist ein Vermächtnis des Barock, dessen melodische Kehrseite in der (relativen) *Selbständigkeit* des *Motivischen* liegt. Diese Verfestigung der Tongestalten leugnen oder in ihrer Bedeutung abschwächen zu wollen, wie Kurth es tut, hieße den Sinn des Barockstils mißverstehen. Bach ist kein „Gotiker", kein Gestalter freischwingender organischer Linien, sondern ein großer Baumeister, der mit irdischen Massen umzugehen weiß. Der letzte Sinn ist zwar geistig und überweltlich, aber die diesseitige Erscheinungsform bedient sich der Mechanik der *Körper*. Als solche Gehäuse des neuzeitlichen Rationalismus gelten in der abendländischen Musikgeschichte die *motivischen Zellen*, denn ihr Ursprung heißt Sequenz oder Kausalität: äußere Regelung an Stelle organischen Wachstums. Man

wird allerdings einräumen dürfen, daß Bachs motivische Mechanik keine tiefgreifende Abkapselung bedeutet: überflutet wird doch am Ende der irdische Haltepunkt von dem jenseitigen Strome.

Nr. 46.

Bach: Invention I, vor Schluß.



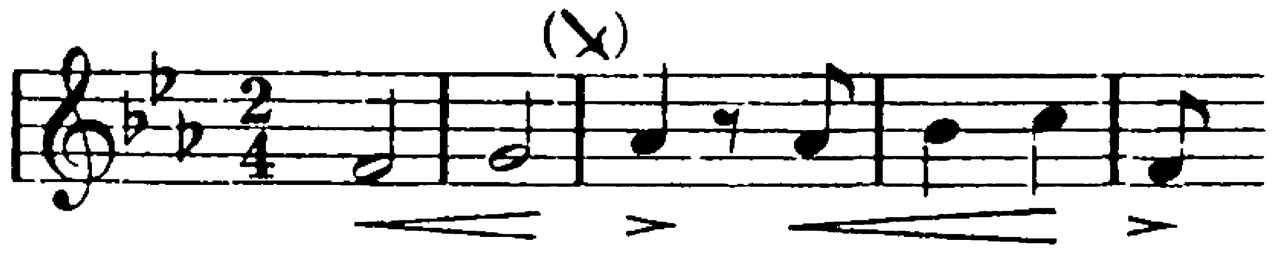
Man wird an diesem Beispiel deutlich fühlen, daß die sequenzartigen Entsprechungen kaum sonderlich tiefe Einschnitte hervorzurufen vermögen; viel stärker treten die überbrückenden *Zusammenhänge* hervor. Denn jedes Einzelmotiv verkörpert ja bereits eine Mannigfaltigkeit von übergreifenden Bewegungszielkräften; die vielfältigen Kraftwellen überströmen die einzelnen Inseln, und namentlich das Gesetz des Rückschwunges durchwaltet gleichmäßig den gesamten Verlauf.

Georg Friedrich Händel (Typus I)

Die weithinstrahlende „unendliche Melodie" Bachs liegt *Händel* fern. Spannung und Lösung, die in Bachs Linie nur begleitende Erscheinungen sind, treten in Händels „sphärischer" Melodik als Selbstwerte hervor. Denn die melodischen Gestalten *wachsen* vielfach *unmittelbar*, ohne Rückschwung emporstrebend, um erst ganz am Ende rasch dahinzuschmelzen.

Nr. 47.

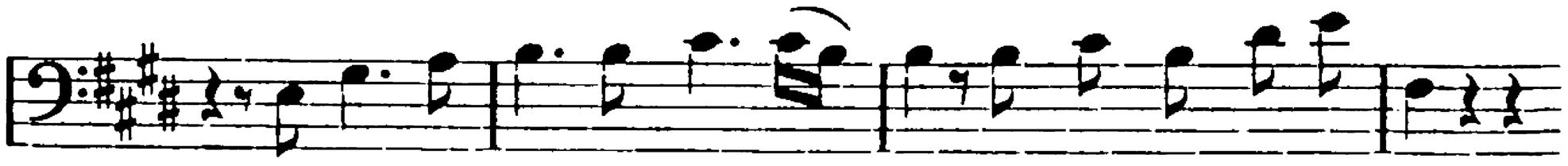
Händel: Fuge aus Klaviersuite 8.



lösender Quintfall

Nr. 48.

Händel: Salomo, Arie.

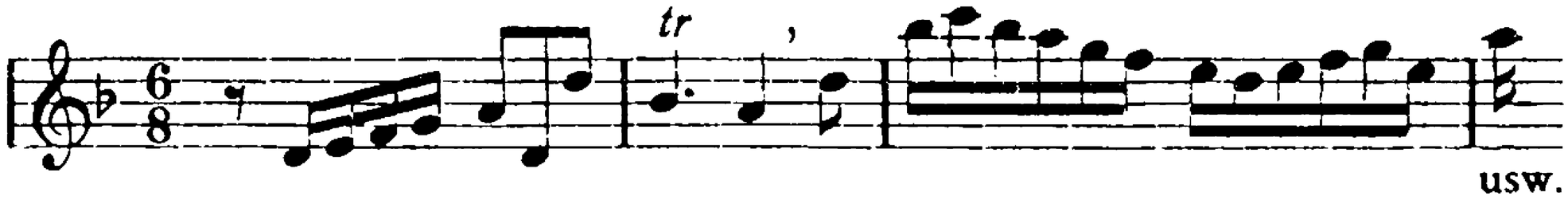


What though I trace each herb and flow'r, that drink the morning dew,

Es ist nur eine Folge dieser Bauweise, wenn Händels Melodien durchschnittlich weiter ausgreifen als Bachsche und verschiedene *Höhenlagen* rasch nacheinander aufsuchen, ohne um die Gleichmäßigkeit der Vorwärts- und Rückwärtsknüpfungen besorgt zu sein.

Nr. 49.

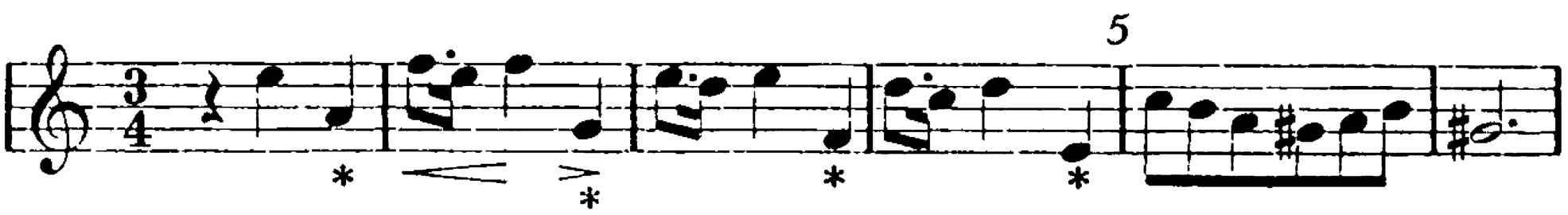
Händel: Concerto grosso Nr. 10.



So verkörpern im folgenden Beispiel die tiefliegenden Ecknoten auf dem dritten Viertel von T. 2—4 den Lösungspol,

Nr. 50.

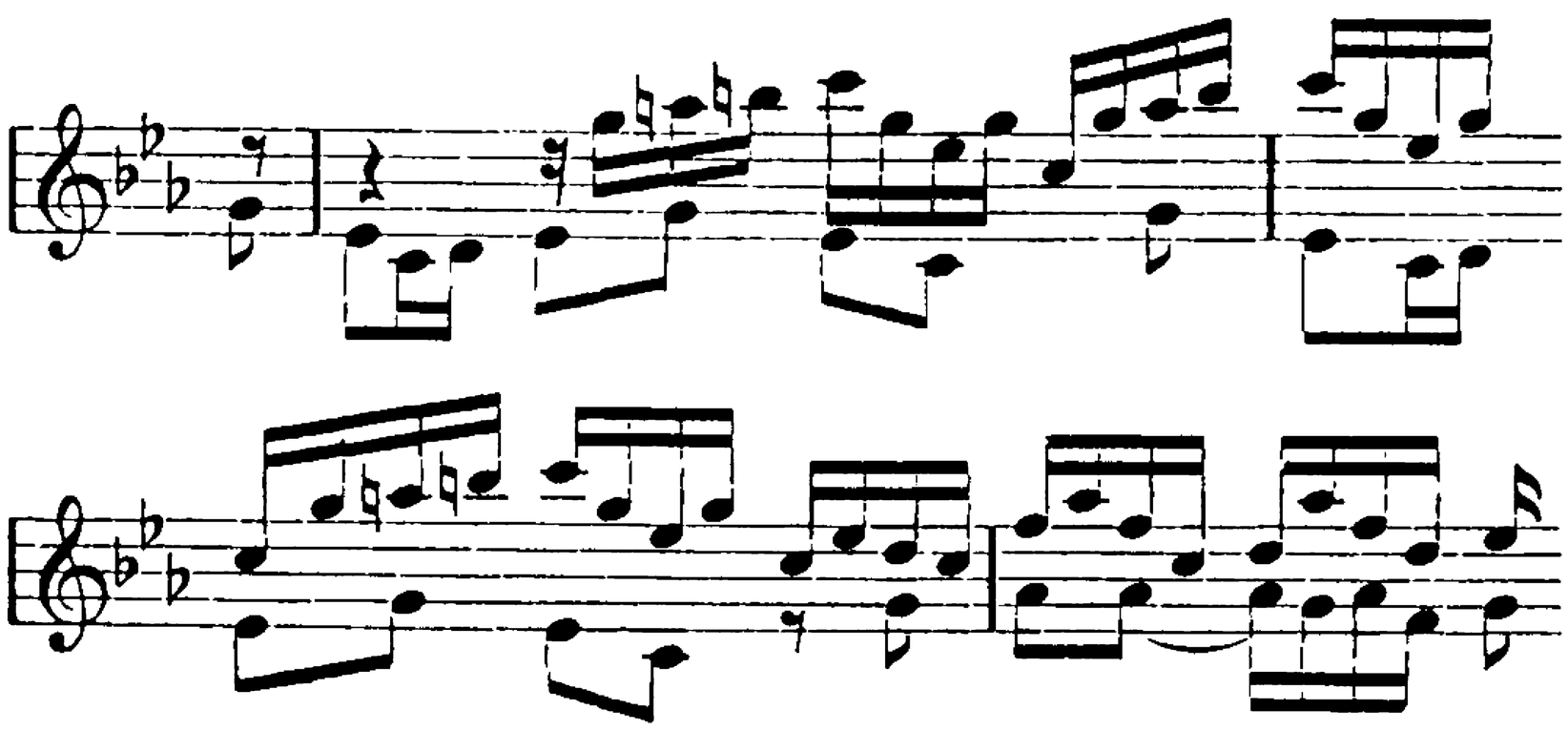
Händel: Sonate für Querflöte u. B. c., G.-A. 48, S. 130, Adagio.



und man darf sie daher nur schwach betonen, muß sie gewissermaßen als „*Ausatmung*" nehmen. Mit der gleichschwebigen Betonung Bachs vorgetragen, wirkt die Fortführung in T. 5—6 unbefriedigend, denn eine Weiterspinnung der latenten Unterstimme wäre in diesem Falle unabweislich zu erwarten.
Solche melodischen Rundungen sind unvereinbar mit Bachs strahliger Dynamik;

Nr. 51.

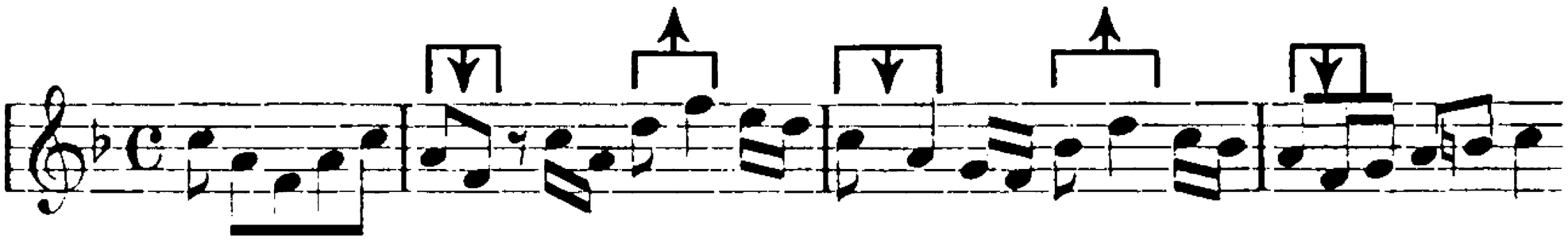
Bach: C-moll-Toccata.



Händel hingegen liebt den lebendig erfüllten Augenblick und verdichtet daher mit Vorliebe die melischen Atemzüge in gegensätzlich gerichteten Motivkernen: ein immerwährendes Werden und Wiederabsterben.

Nr. 52.

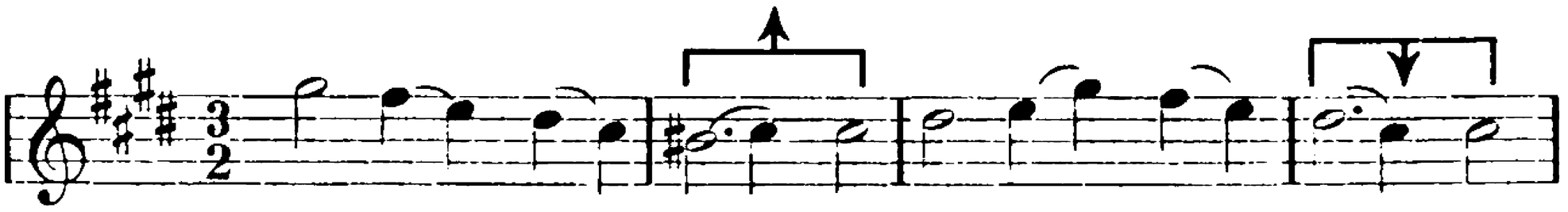
Händel: Fuge aus dem 4. Oboenkonzert.



Vielfach bestimmt ein solcher „*Richtungsausgleich*" nicht nur das Verhältnis der kleinsten Melodiegestalten (Motivkerne, Unterteilungsmotive), sondern ebenso den Aufbau größerer Formenträger, z. B. der Phrasen, Halbsätze und Perioden.

Nr. 53.

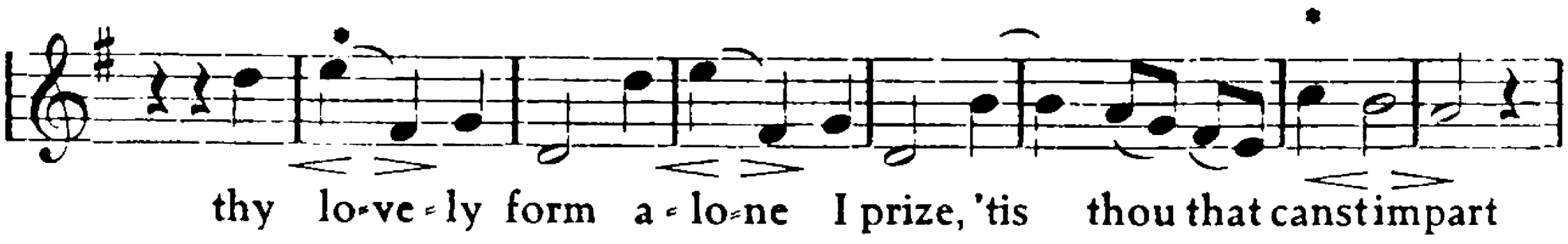
Händel: Violinsonate E-dur, Largo.



Sinnenfällige Verdichtungen dieser Vegetationssymbolik sind alle krisenhaften, *dissonanten* Töne. Man wird immer wieder beobachten können, daß sich die Strömungsgehalte in ihnen unmittelbar verleiblichen, so daß nur wenig an zielweisender Kraft übrigbleibt. In diesem anschwellenden, ja schwelgerischen Erfülltsein liegt die besondere Wärme und naturhafte Unmittelbarkeit der Händelschen Sprache.

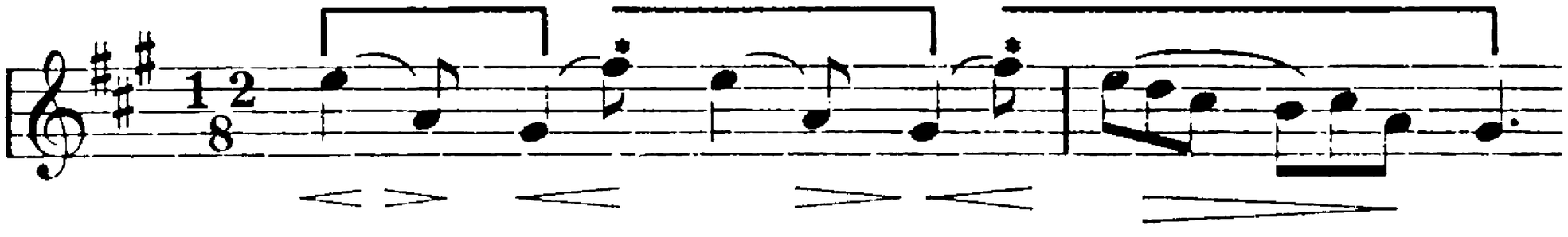
Nr. 54.

Händel: Salomo, Arie Nr. 12.



Nr. 55.

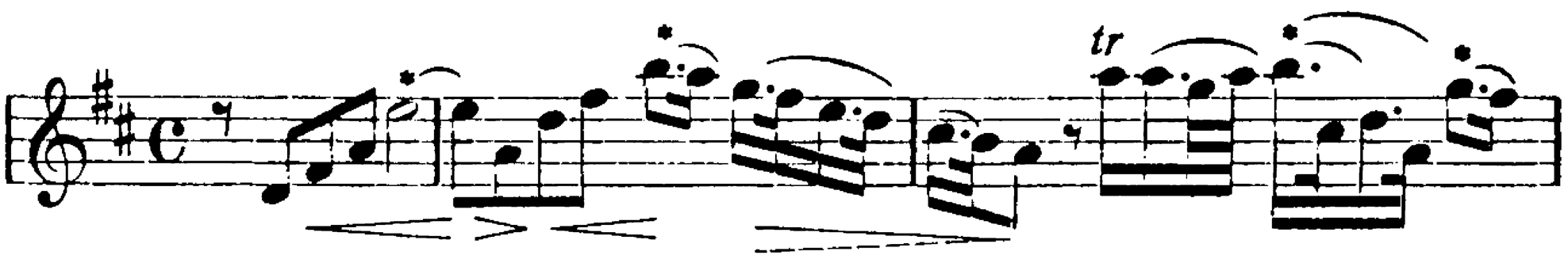
Händel: Violinsonate A-dur, Allegro.



Der krisenhafte Gehalt, die innere Spannung dieser Töne scheint bei Händel immer ungleich stärker zu sein als bei Bach; namentlich als Gipfeltöne quellen sie oftmals mit hohem Pathos aus dem Fluß des Ganzen hervor.

Nr. 56.

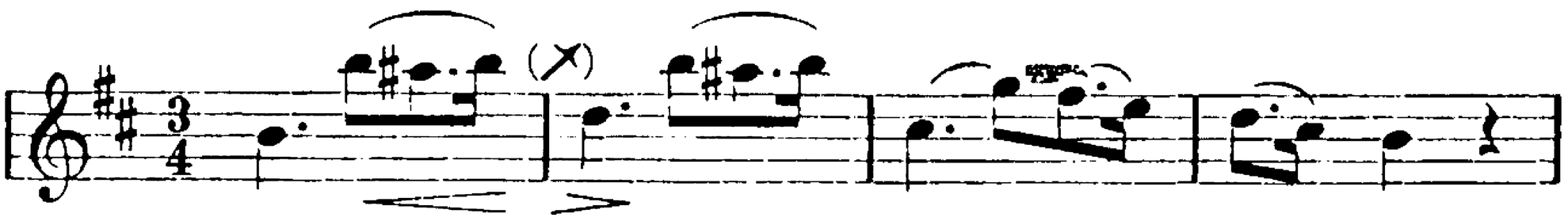
Händel: Violinsonate D-dur, Adagio.



Was die erdwärts gerichteten *Schwerkraftdissonanzen* im besonders hohen Maße auszeichnet, das kehrt als deutlich wahrzunehmende Unterströmung wieder bei den gewöhnlichen *Leittönen*

Nr. 57.

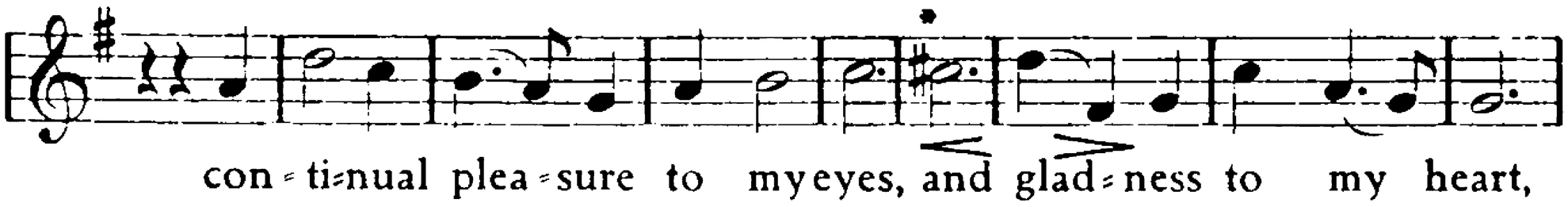
Händel: Violinsonate D-dur, Larghetto.



und *Chromatismen,*

Nr. 58.

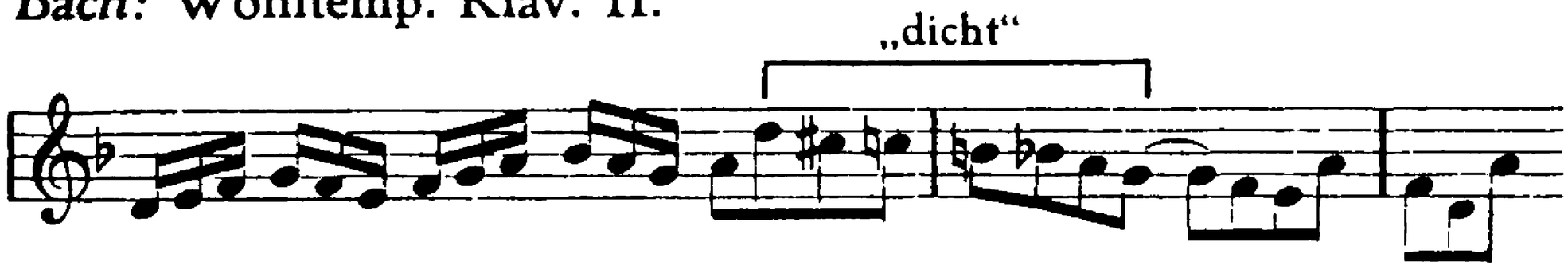
Händel: Salomo, Arie Nr. 12.



die allesamt nur als Mittler örtlicher Schwellungen zu verstehen sind. Aufschlußreich ist ein Vergleich der starren, nur aus dem linearen Zusammenhang begreiflichen Chromatik *Bachs*

Nr. 59.

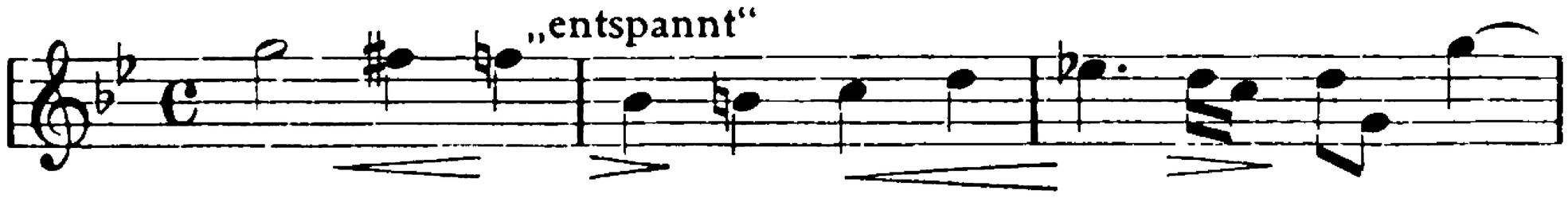
Bach: Wohltemp. Klav. II.



mit dem italienisch-weichen Halbtongebrauch *Händels.*

Nr. 60.

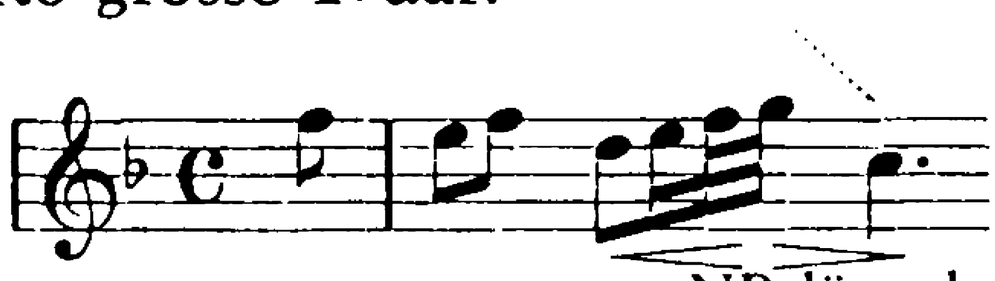
Händel: Concerto grosso g-moll, Fuge.



Aus der Unzahl der *rhythmischen Erscheinungen,* deren personal-typischer Gehalt auf derselben Linie liegt, greife ich nur einige besonders häufig wiederkehrende heraus: die krisenhafte *Beschleunigung* des rhythmischen Flusses unmittelbar vor dem Eintritt der schweren Zeit,

Nr. 61.

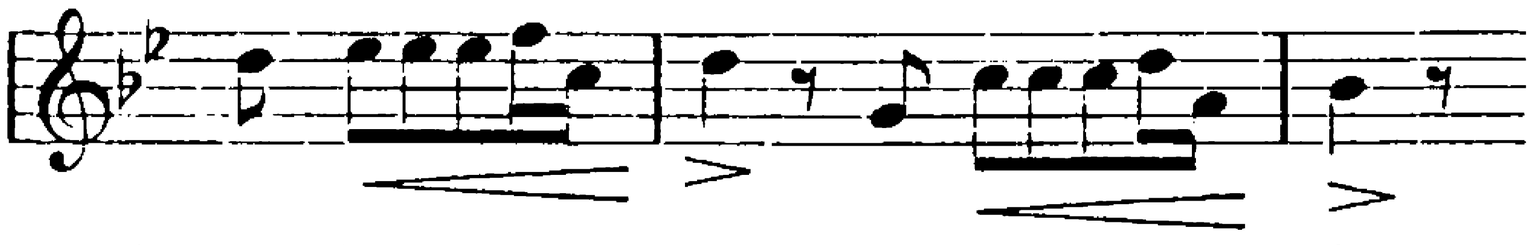
Händel: Concerto grosso F-dur.



häufig verstärkt durch spannungshäufende *Tonwiederholungen,*

Nr. 62.

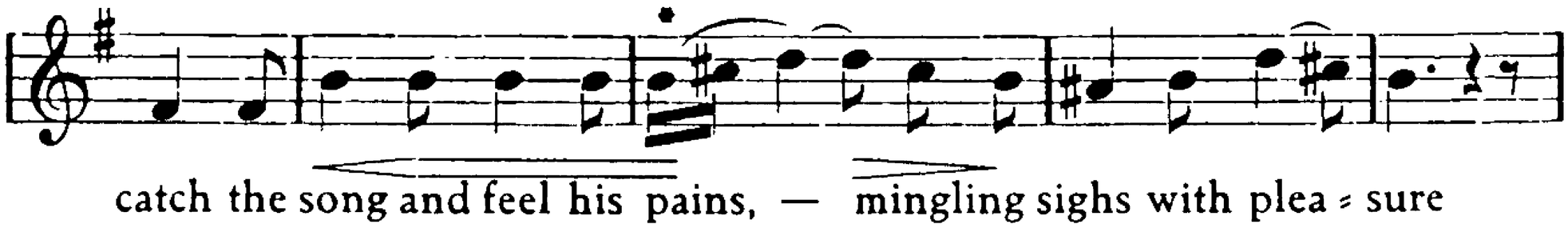
Händel: Ouverture zu „Alessandro Severo“, Allegro (Fuge), Viol. 2, G.-A. 48, S. 105.



die „neapolitanische“ *Aufspaltung* des Schwerpunktes,

Nr. 63.

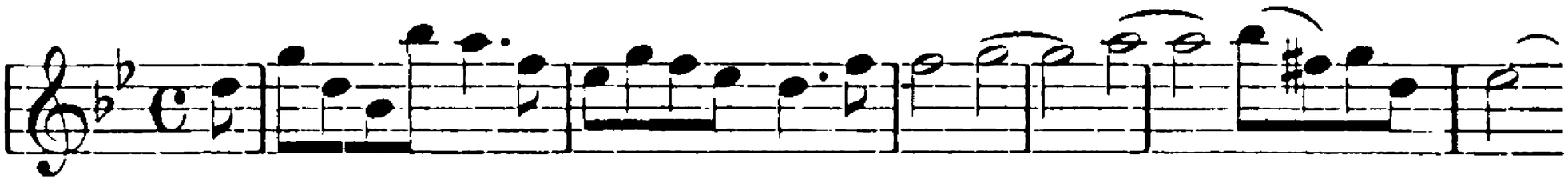
Händel: Salomo, Arie.



endlich das Wechselspiel *langgezogener Schwelltöne* (Spannungsträger) und *rasch absinkender Auflösungen.*

Nr. 64.

Händel: Violinsonate g-moll, Allegro.



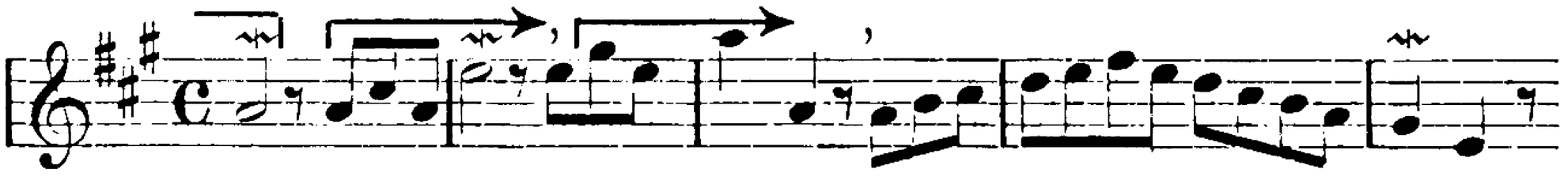
Georg Philipp Telemann (Typus II)

Es mag mit *Telemanns* personaltypischer Eigenart zusammenhängen, daß seine musikalische Handschrift im Vergleich zu den Stilen Bachs und Händels „modern" anmutet. Reaktionsvermögen, rasches Umspringen, Zügigkeit sind Gehalte, die zweifellos durch die aktive Bereitschaft des II. Typus gefördert werden, womit allerdings nicht gesagt sein soll, die geschichtlichen und die personaltypischen Bewegkräfte kämen überein.

Als Grundzug Telemannscher Gestaltung darf die Vorliebe für *Überbietungen* gelten. Dem Melos ist ein ungebrochen-einheitliches Dahinfließen verwehrt: anderenfalls gäbe es ja keine Möglichkeit, tätig einzugreifen. Es wird sich also stets darum handeln, der personalen Bewährung Ansatzpunkte zu verschaffen; musikalisch gesprochen: *Einschnitte.* Mannigfach sind die Mittel, deren sich der Komponist hierzu bedient. Außerkraftsetzung des Rückschwunggesetzes durch *einstrahlige Steigerung* ist einer der häufigsten Fälle.

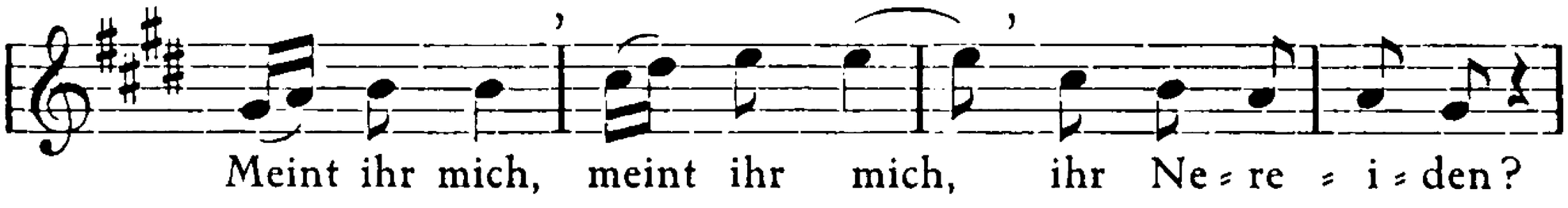
Nr. 65.

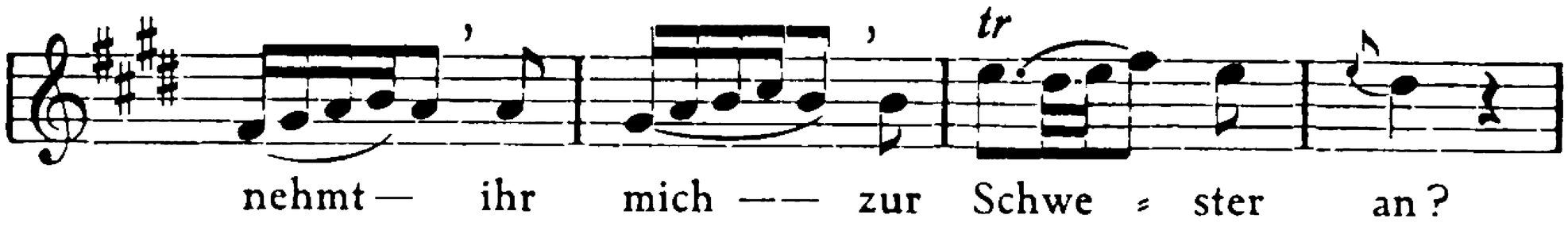
Telemann: Prélude d. Ouvert. A-dur f. Cemb.; BB. Ms. P. 801, S. 317.



Nr. 66.

Telemann: Kantate „Ino". DTD 28, Aria. Andantino grazioso.

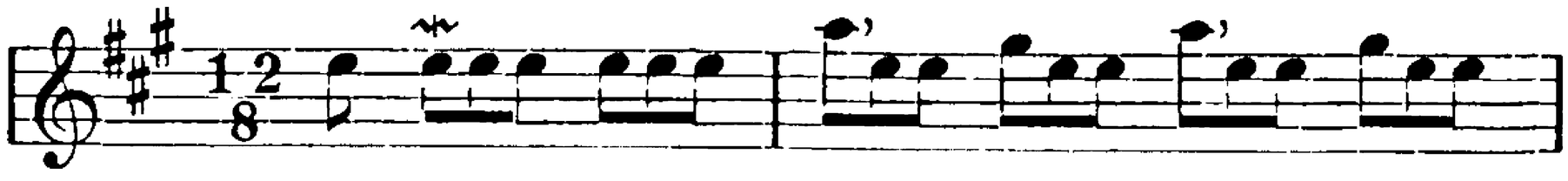




Es ist klar, daß dergleichen nur durch „mechanische“ *Verfestigung* der einzelnen melodischen „*Massen*“ sich ermöglicht. Von den Mitteln der Einschnittbildung bieten sich als besonders sinnenfällige: *Tonwiederholung* und *Sprünge*.

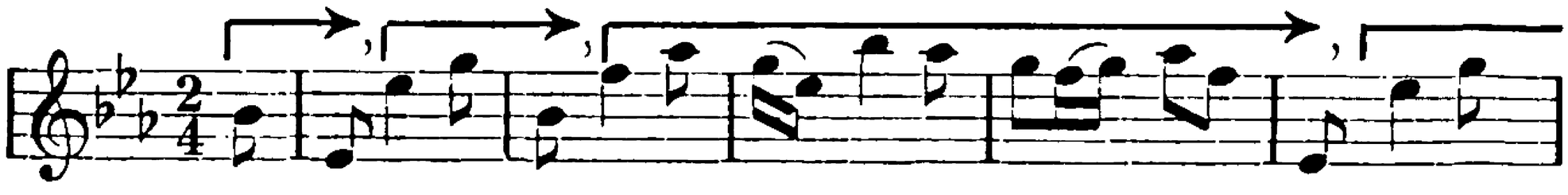
Nr. 67.

Telemann: Ouverture A-dur f. Cembalo, BB. Ms. P. 801, S. 276.



Nr. 68.

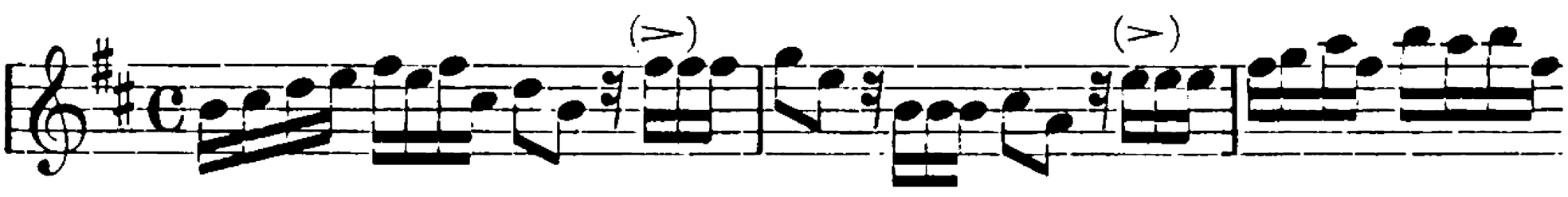
Telemann: Konzert, DTD 61/62, S. 208, Allegro, Viol. I.



Ein Vergleich mit Händels Melos läßt die grundverschiedene Aufgabe erblicken, die Telemann der Tonwiederholung zuweist. Fern liegt ihm das beglückende Ein- und Ausatmen, der wohlige Einklang mit dem natürlichen Wellenspiel; um so schärfer tritt das Kennzeichen der *Aktivität* hervor. Nicht um Quellung und Wachstum geht es, sondern um ein rastloses Vorwärtsdrängen, das kaum noch zeitliche Erfüllungen kennt. Man muß die Auftakte förmlich „packen“ (>), muß das motivische Profil scharf herausmeißeln,

Nr. 69.

Telemann: Concerto h-moll f. Cemb., BB. Ms. P. 80, S. 329, Finale.[1]

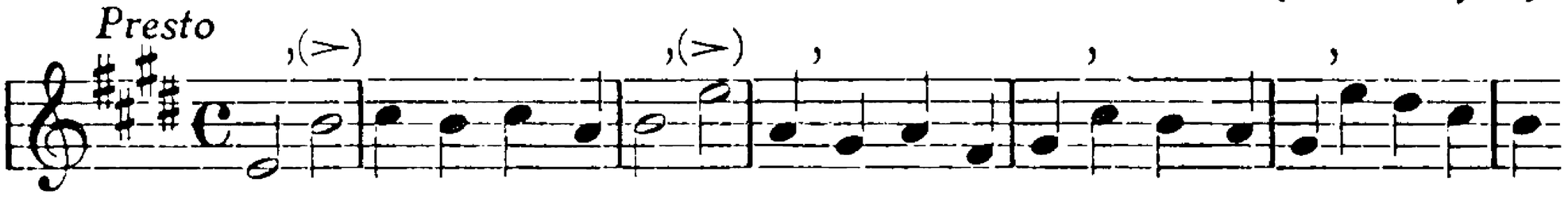


[1] Mittlerweile vom Verfasser herausgegeben in: Unbekannte Meisterwerke der Klaviermusik von Händel, Telemann und Ph. Em. Bach, Kassel 1930, im Bärenreiter-Verlag.

soll sich das Melos mit Gehalt erfüllen. Die Erscheinung des *Auftaktes* gewinnt damit in Telemanns Musik eine *motorische* Bedeutung, die der frühbarocken Musik in Deutschland noch fremd war. Der Vorgriff ins Künftige bewirkt zugleich eine tiefgreifende Abschnürung natürlicher Rückschwungkräfte. (Hochlagerung „neuansetzender" Töne auf leichten Zeiten!)

Nr. 70.

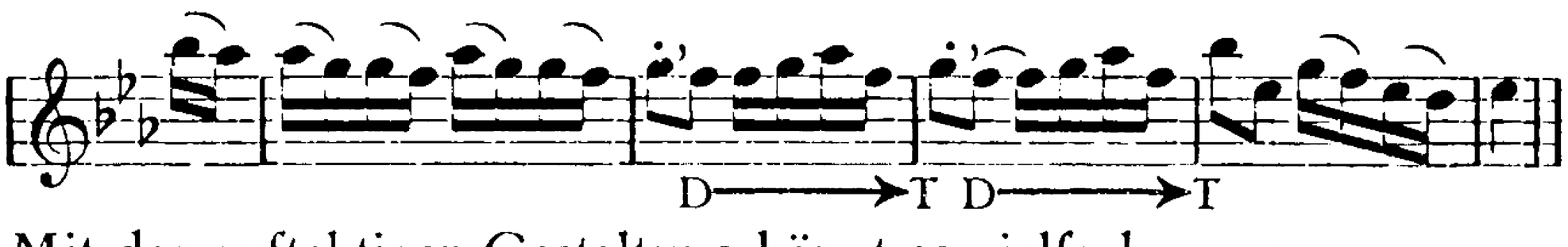
Telemann: 6 Duette f. 2 Flöten od. 2 Violinen, Nr. 6 (Kallmeyer).



Der Sinn solcher emphatischen Bildungen bleibt immer, einseitige Vorwärtsbeziehungen der Phrasierung zu fördern. Daß die *Harmonik* in der gleichen Richtung zu wirken vermag, soll nur nebenher erwähnt werden.

Nr. 71.

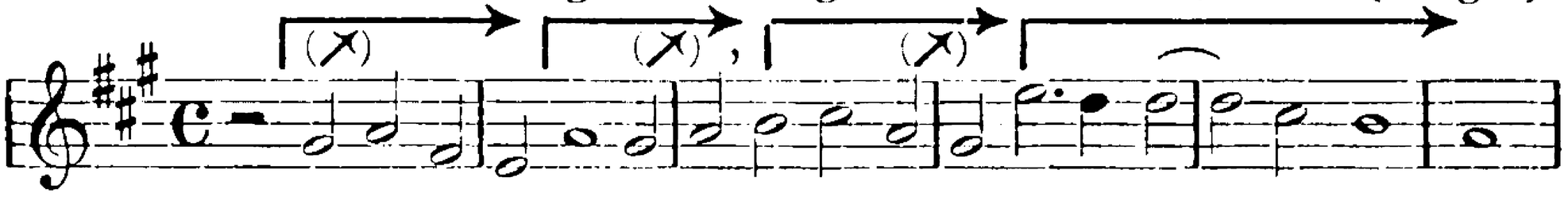
Telemann: Triosonate Es-dur (Tafelmusik), Schluß.



Mit der auftaktigen Gestaltung hängt es vielfach zusammen, wenn Leittöne an der gleishaften Entfaltung ihrer Strebungen gehindert werden:

Nr. 72.

Telemann: 20 kleine Fugen für Orgel oder Klavier, Nr. 2 (Nagel).



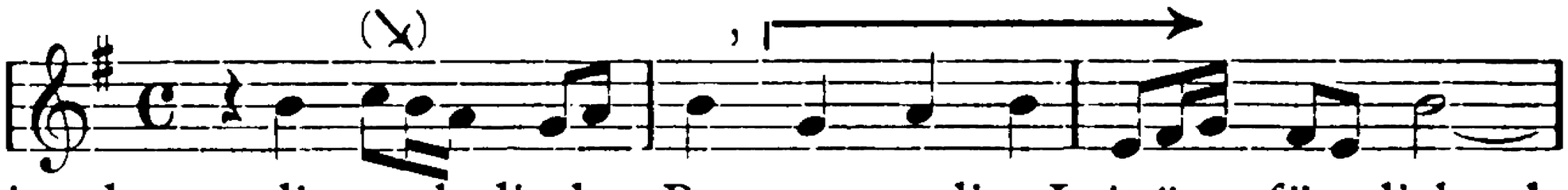
Die Einschnitte des Motivbaues sind hier stets derart gelagert, daß die inneren Kräfte nicht frei ausströmen können. Nicht im Einklang, sondern im Gegensatz zu ihnen wirken sich die selbstmächtigen Impulse aus. Stellen wie die folgenden,

Nr. 73.

Telemann: „Das vergnügte Schäferleben", 18. Ode, DTD 57.

Nr. 74.

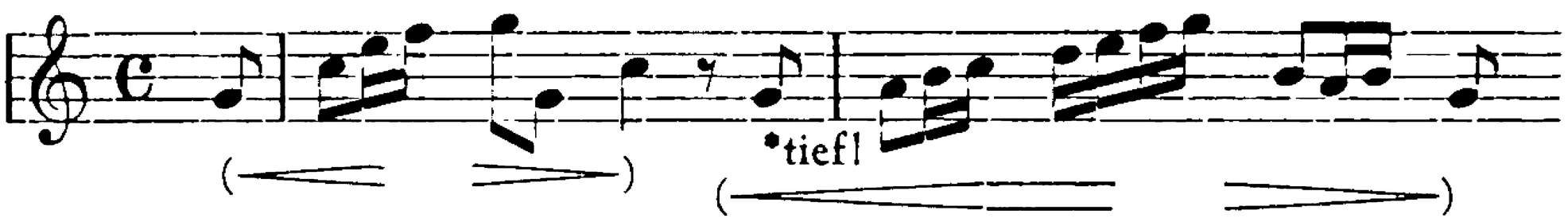
Telemann: 20 kleine Fugen, Nr. 12.



in denen die melodische Bewegung die *Leittöne* förmlich als „Widerstände" überwindet, wird man im ganzen Werke Bachs vergeblich suchen. Nicht minder aufschlußreich ist ein Vergleich zwischen Händel und Telemann.

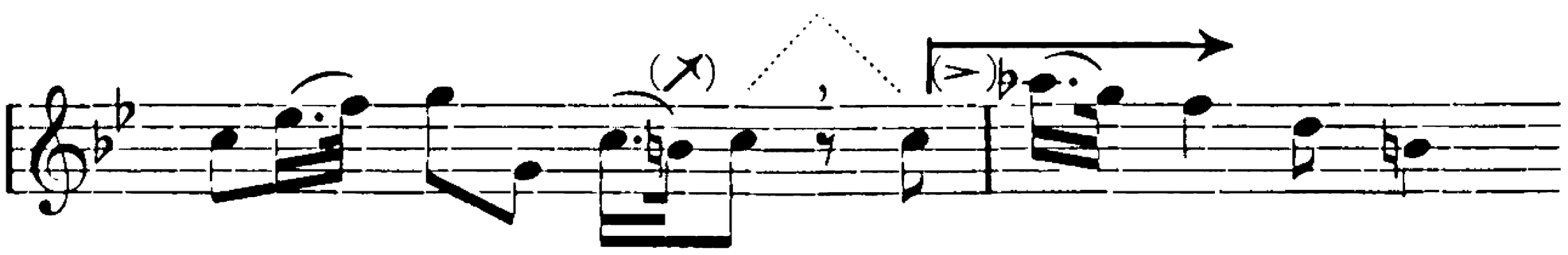
Nr. 75.

Händel: Fantasia für Cembalo.



Nr. 76.

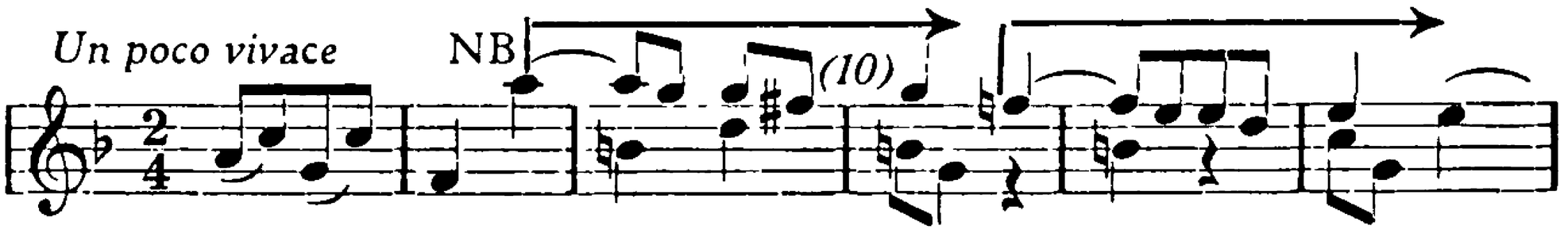
Telemann: Sonates méthodiques (Continuation), Nr. 2, Adagio.



Wo der eine den Leitton meidet (3. Viertel von T. 1), um einen zeitweiligen Ruhepunkt zu gewinnen, setzt der andere die krisenhafte Schärfung, die zudem nicht als „Gleis", sondern als „Widerstand" dient, wie die überbietende Fortführung (T. 2) erweist.
Die enge Verbindung der melodischen und harmonischen Erscheinungen im Barockstil rechtfertigt eine kleine Abschweifung in das Gebiet der *Sinfonik.* An Telemanns *Dissonanzbehandlung* zeigt sich das gleiche Vorwärtsdrängen wie allerorten sonst: die geschärften Töne haben auch hier vornehmlich Auftaktgepräge, während die „Erfüllung" fast ausbleibt.

Nr. 77.

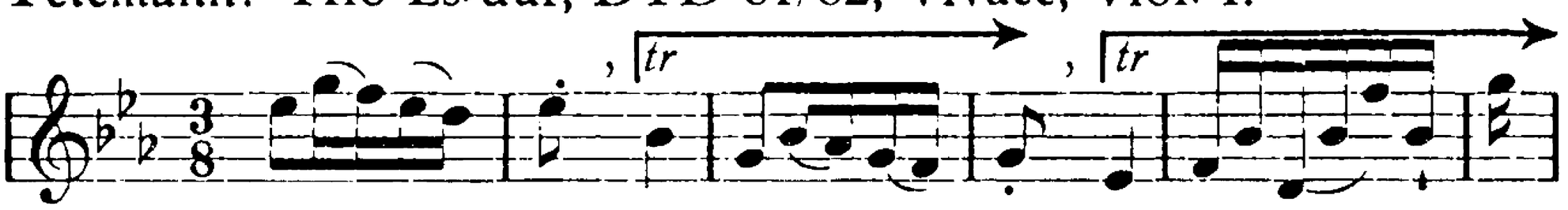
Telemann: 12 Fantasien f. d. Geige allein, Nr. XI (Kallmeyer).



Als Rhythmiker deutet Telemann vielfach *Beethovens* zielweisende Gebilde vor. Typisch ist z. B. die folgende Umprägung des elastisch springenden französischen *Menuettrhythmus* (| ♪ ♩ |) ins Auftaktige, überwiegend Vorwärtsgerichtete.

Nr. 78.

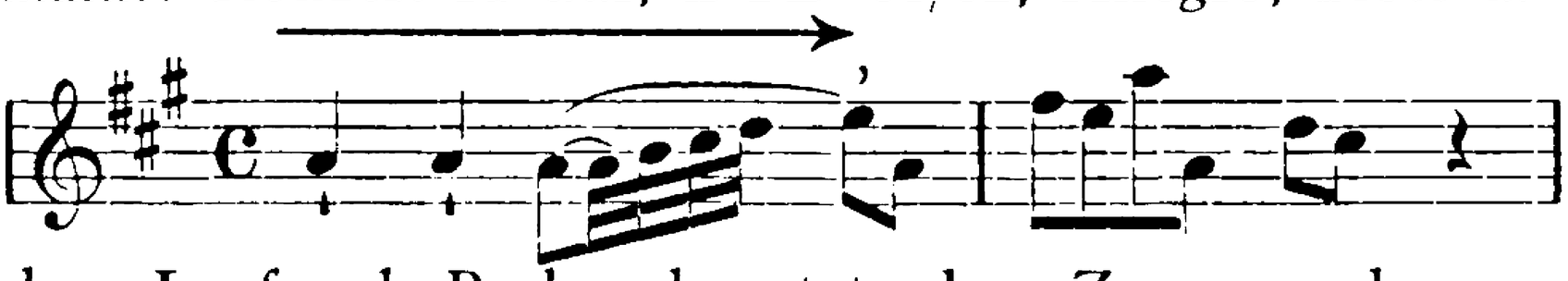
Telemann: Trio Es-dur, DTD 61/62, Vivace, Viol. I.



Man vergleiche weiterhin Telemanns jäh zupackende, aggressive *Diminution*

Nr. 79.

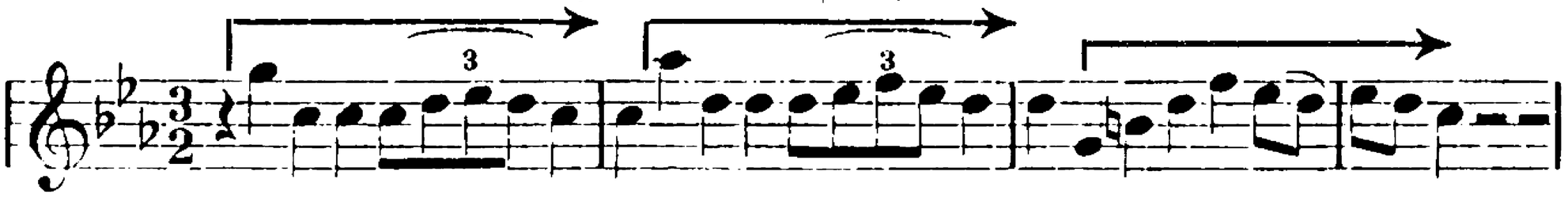
Telemann: Konzert A-dur, DTD 61/62, Allegro, Flöte u. Viol.



mit dem Laufwerk Bachs, das stets dem Zusammenhang untergeordnet bleibt. (Beispiel Nr. 46.) Als ein personalstilistisches Kennzeichen par excellence der Telemannschen Handschrift darf die *Länge der Auftakte* genannt werden.

Nr. 80.

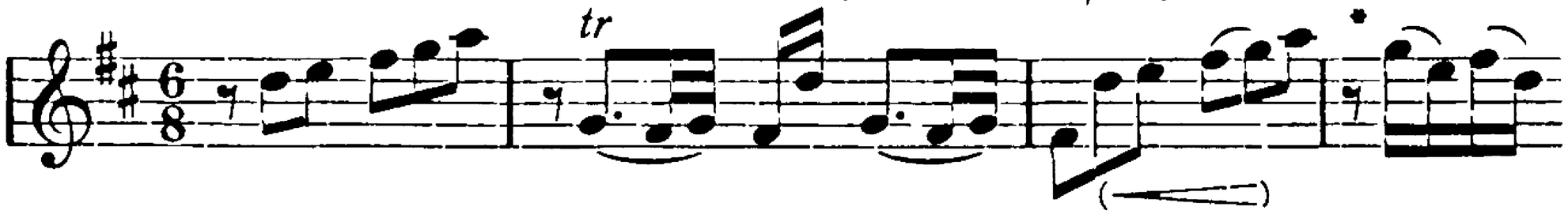
Telemann: Trio Es-dur, DTD 61/62, Viol. I.



Gleichviel, welche Umstände im einzelnen die Einschnitte ermöglichen, bedeutungsvoll bleibt in jedem Falle die Herausbildung immer neuer Angriffspunkte für das Einströmen der Kräfte aus dem Ichbereiche. Daß es auf die „Lösung" keineswegs ankommt, sondern in erster Linie auf „Bewährung", zeigen auf das schlagendste jene Telemannschen *Innenpausen* auf der schweren Zeit,

Nr. 81.

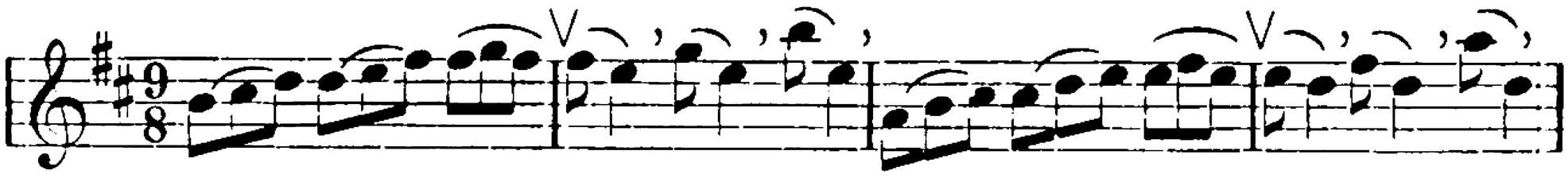
Telemann: Sonate f. Flöte u. B. c., DTD 61/62, Dolce.



die darum als Vorwegnahmen Beethovenschen Drängens wirken. Hier wie dort ist das Ziel im Nu entwertet, sobald es erreicht ist; einzig im nie rastenden Streben erblickt man das Heil. Selbst dort, wo das äußere Notenbild scheinbar volltaktige Bildungen zeigt,

Nr. 82.

Telemann: Sonate 5 (Tafelmusik), Allegro, Flöte.



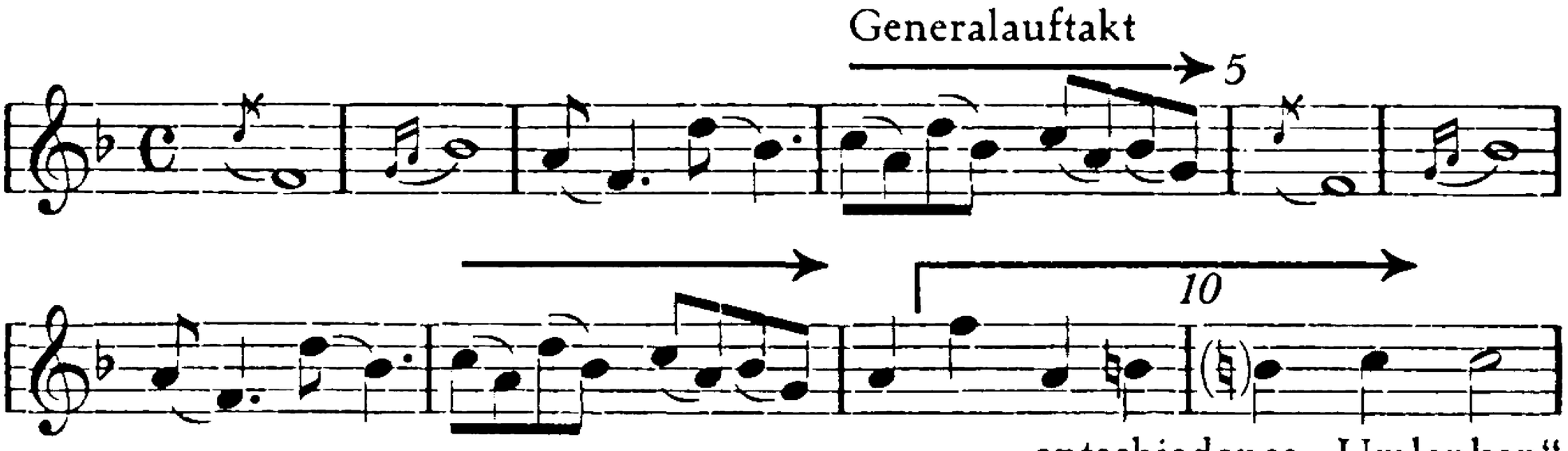
bleibt doch dem Sinne nach die Geltung des Auftaktprinzips gewahrt; hier treten die Füllungen ganzer Takte in das Verhältnis des Auftaktes zum Motivkern (T. 1–2 u. 3–4), so daß die natürliche *Schwereordnung* akzentgeschärfter Zweitaktpruppen (Schwer-Leicht, nicht Leicht-Schwer, wie Riemann behauptet!) in das Gegenteil verkehrt wird (L.-S.) oder doch nur noch gleichsam unterirdisch („intentional") erhalten bleibt, während die wirkliche Akzentordung ihr zu widerstreben scheint.[1]

Dies alles zusammengenommen bedeutet offenbar erhöhten Herrschaftswillen, ein Hinsteuern auf das Selbstschöpfertum der Beethoven-Schiller-Kant. Und in bemerkenswerter Übereinstimmung mit diesen Befunden steht die Tatsache, daß Telemann der erste deutsche Komponist ist, der wahrhaft *humoristische Gehalte* in die deutsche Instrumentalmusik einzuführen versteht. Ist doch Humor immer ein Vorrecht des „Autonomen", des sich selbst als Mittelpunkt fühlenden Menschen. Unzertrennlich vom Auftreten der humoristischen Zuspitzung sind daher Rationalismus, Gehäusebau und Psychologie. Man muß das Eintreten bestimmter Vorläufe und Ziele „erwarten", muß durch das plötzliche Umlenken in andere Bahnen „enttäuscht" oder „aus dem Gleis geworfen" werden, soll von Humor die Rede sein. In diesem Sinne ist Telemanns Scherzo

[1] Es bedürfte umfangreicher Sonderuntersuchungen, um den ganzen Problemkreis der „Metrik" (= Lehre von den Schwereverhältnissen) grundsätzlich zu klären. Riemanns verdienstvolle Forschungen beruhen völlig auf der Ästhetik des II. Typus. Hier ist nicht der Ort dazu, die daraus entspringenden Einseitigkeiten seiner Musikbetrachtung zu berichtigen.

Nr. 83.

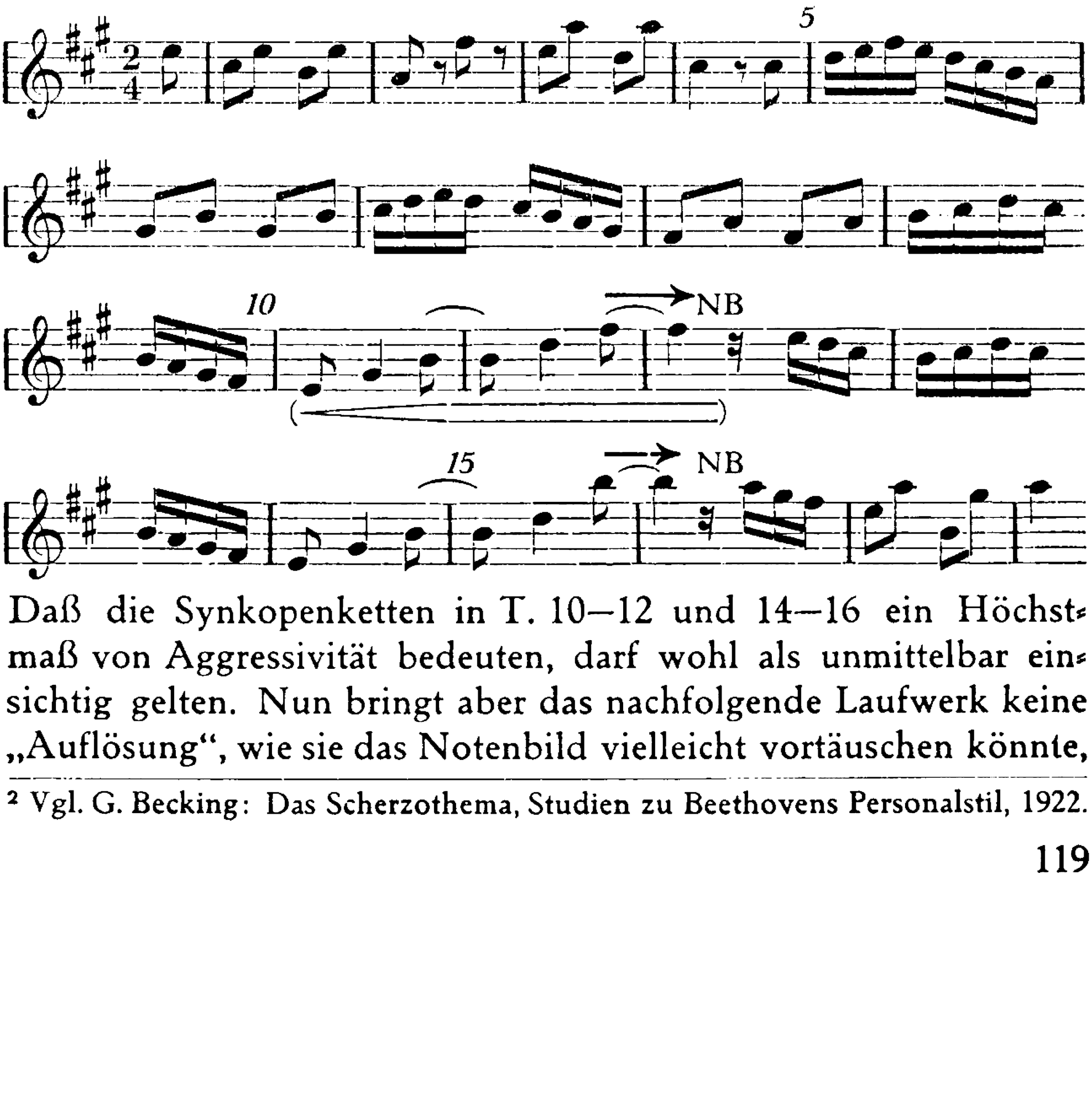
Telemann: Violinkonzert F-dur, DTD 29/30, Viol. I.



entschiedenes „Umlenken“ ein echter Vorläufer Beethovenscher Scherzowirkungen[2]. Hier gilt es, namentlich das Verhältnis des Vordersatzes (T. 1–4) zum Nachsatz (T. 5–10) zu beobachten. Der verwickelte *Periodenbau* verhüllt das eigentliche Ziel bis zu dem Punkte (T. 8–9), wo ein aktiver Elan das Thema zur Dominante „umlenken“ läßt. Ganz ähnlich liegt der Fall in nachfolgendem Beispiel, das zugleich eine vortreffliche Veranschaulichung der Telemannschen *Synkopierungstechnik* darbietet.

Nr. 84.

Telemann: 6 Duette f. 2 Fl. od. Viol., Nr. 3, Allegro.



Daß die Synkopenketten in T. 10–12 und 14–16 ein Höchstmaß von Aggressivität bedeuten, darf wohl als unmittelbar einsichtig gelten. Nun bringt aber das nachfolgende Laufwerk keine „Auflösung“, wie sie das Notenbild vielleicht vortäuschen könnte,

[2] Vgl. G. Becking: Das Scherzothema, Studien zu Beethovens Personalstil, 1922.

sondern ein „Umspringen". Es liegt m. a. W. ein deutlicher Einschnitt zwischen den beiden Entwicklungsstufen des Anschwungs und der „Pointe", eine Kluft, die z. B. Händels Lösungen ganz fremd ist. Daher aber tritt auch in diesem Beispiele das *Humoristische* eklatant hervor. Spannung und Lösung verkörpern sich nicht, wie beim Typus I, in einer einzigen fließenden Entfaltung, sondern in zwei gesonderten Abläufen, die nur durch die *psychische* Leistung (den „Effekt") aufeinander bezogen erscheinen. Weil die „Auflösung" hier buchstäblich ein „Zunichtewerden" bedeutet, muß sie als das Ergebnis eines „freien" Willküraktes und nicht als der Rücklauf einer organischen Welle aufgefaßt werden.

X. MOZART – BEETHOVEN

Der nachfolgende typologische Querschnitt muß sich mit der Betrachtung nur *zweier* repräsentativer Schaffenden begnügen: *Mozarts* und *Beethovens*. Haydn, der „erste Klassiker", gehört dem gleichen Typus (I) an wie Mozart. Es fehlt daher der Typus III. Ihn in vorklassischer oder nachklassischer Umgebung, womöglich in epigonalen Schichten zu suchen, hätte indessen wenig Sinn, denn die Eigenart des *Klassischen* liegt nun einmal in der eminent *persönlichen* Zuspitzung der Tonsprache, die eine Gleichsetzung mit vorklassischen „Zeitstilen" von vornherein ausschließt.

So erklärt es sich, daß ein stilistischer Generalnenner, der „das Klassische" von Haydn bis Beethoven umspannte, im Bereiche der formalen Floskeln, der „Substanz" überhaupt, kaum zu finden ist. Er liegt vielmehr einzig in den *Gehalten. Klassisch ist die Gestaltung, welche die Person und ihren Daseinskreis als Mikrokosmos nimmt, als letztes gültiges Symbol des größeren (kosmischen) Weltzusammenhanges.* Klassik ist daher Freiheit und Bindung zugleich. Man hat das Ethos des klassischen Künstlers „Autonomie" genannt: das ist richtig, wenn autonomes Schöpfertum besagt, daß der Schaffende kraft unmittelbarer, persönlicher Verantwortung sein Werk erbaut. (Es gibt auch eine Autonomie des Übermenschentums — Wagner! —, die Bindungslosigkeit, Emanzipation bedeutet, und das ist sicherlich nichts Klassisches.) Klassische Freiheit ist vor allem ein Bestimmtsein aus

innerem Wesen. Freilich umfaßt die „Eigenständigkeit" bei Goethe, Mozart und Haydn nur die Tagesseite der Persönlichkeit. In der Tiefe waltet ungebrochen der schöpferische Nachtpol der Seele, ein „pathisches" Weltverhältnis heraufführend. Beethoven, Schiller, Kant und Fichte hingegen bejahen den Selbst-Stand bedingungslos. Dieses Ethos unterscheidet den Klassiker wesenhaft von der fest-gegründeten (weil „heteronomen") Haltung des *vor*klassischen Künstlers, dessen Quellen aus dem überweltlichen Kraftstrom herausfließen. Gleichviel, ob der Strom Gott oder „Vernunft" genannt wird, im Wesen bleibt er — selbst in der spätesten, dürrsten Aufklärung — eine „höhere", überpersönliche Macht. Nicht daß dem Klassiker daran gelegen wäre, das Weltwunder aufklärerisch hinwegzudeuteln. Seine Diesseitsbejahung ist nur praktisches Postulat und gibt nicht vor, die Metaphysik zu ersetzen. Die irrationalen Tiefen bleiben *Grenzfälle* seines Er-lebens, nicht schlechthin terra incognita wie für die spätere flache Aufklärung. Verglichen mit früheren und späteren abendländischen Gestaltungsstufen, erscheint das Weltbild der deutschen Klassik immer aufs neue als ein *Mikrokosmos*, wobei jedoch der Ton ebenso auf das erste wie auf das zweite Sinnelement des Wortes zu legen ist.

Die Bändigung des Irrationalen im Dienste eines streng persön-lichen Ethos hat ihr musikalisches Gegenbild in Gestalt jener bekannten *Teiligkeit* des klassischen Stils, die gleichmäßig alle formalen Bestandstücke durchtränkt: Motiv, Thema, Großform, Sinfonik, Harmonik, Modulation, Klang. Nichts ist als ein Selbst-verständliches gegeben; alles muß aus kleinsten Bedeutungsträgern von Grund auf erbaut und zielweisend gestaltet werden. Der Zusammenhang des Ganzen kann sich daher auch nicht mehr in vorgefundenen, fertig überlieferten Formengehäusen erfüllen; das Typische tritt zurück vor der Lösung völlig individueller Auf-gaben.

Soweit gilt der gesuchte Generalnenner. Was darüber hinaus Mozarts und Beethovens Kunstprache unterscheidet, läßt sich kaum auch nur näherungsweise hier ausmachen. Sicher ist jedoch, daß neben zeitstilistischen und umweltlichen[1] auch die *personal-*

[1] Man denke etwa an Mozarts Verbindung mit dem Rokoko und der italienischen Überlieferung und vergleiche damit Beethovens Einzelgängertum.

typischen Gehalte von hervorragender Bedeutung sind. Ist doch die spielerisch leichte Art, in der Mozart — hierin Händel ähnlich – fremdes Stilgut einzuschmelzen vermochte, unverständlich, wenn man den typologischen Hintergrund nicht kennt. Andererseits bleibt die Beharrlichkeit, mit der Beethoven die überkommene Substanz zerstört (oder doch aufs tiefste umprägt), nur dann sinnvoll, wenn bedacht wird, daß in seinem Werke das Ethos des klassischen Gestalters mit der Aktivität des Typus II zu einer Gesinnung sich verbindet, welcher das Kunstschaffen im Kleinsten wie im Größten als ein „Neuansetzen" gilt.

Wolfgang Amadeus Mozart (Typus I)

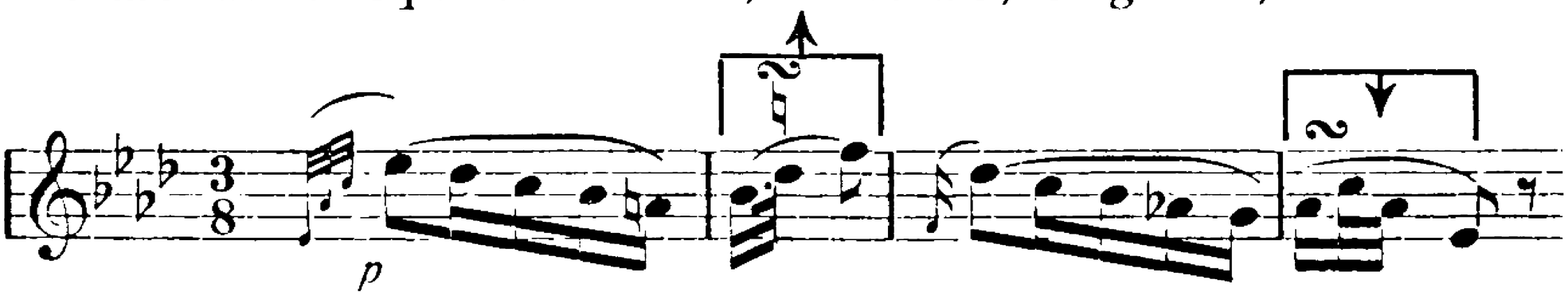
Das einzigartige, beglückende Erlebnis, das *Mozarts* Werk vermittelt, liegt zum guten Teil in der Verknüpfung des pantheistischen Weltgefühls mit der persönlich geprägten Bekenntnisfreude des Klassikers. Was vordem — z. B. in der italienischen Musik des achtzehnten Jahrhunderts — nur mitklang, gebunden durch das erlesene Pathos einer im Wesen immer noch aristokratischen Gesellschaft, darf in Mozarts weltbürgerlicher Musik jetzt frei ausströmen. Das Subjektive, die Schicht der Wallungen und Triebe, überhaupt der ganze *Naturgrund der Seele,* der bei den Mannheimern oder etwa bei Jommelli in unverhülltem Hedonismus und Naturalismus sich kundgab (explosive Dynamik!), erhält einen neuartigen tieferen Sinn. Das Menschlich-Allzumenschliche wird geadelt durch seine Teilnahme an der Geistigkeit der Person.

Angesichts der flächenhaften Ausbreitung aller Stilmomente, die der klassische Zellenbau heraufführt, empfiehlt es sich, die typologischen Befunde in einer Reihe vorzulegen, die der Vielzahl der formalen Gesichtspunkte möglichst genau entspricht. Mit der hochklassischen Verfestigung des Motivlebens verbindet Mozarts Melos eine sinnfällige *Polarisation* der Bewegungsrichtung. Innerhalb des übergreifenden Zusammenhangs runden sich allerorten kleinere kreisförmige Abläufe, die man recht wohl als die „Atemzüge" der Melodie bezeichnen könnte. Spannung und Lösung, Systole und Diastole, die Urphänomene auch der Goetheschen Ästhetik, heißen die Pole unablässig strömenden Kreislaufes, und das klassische Gesetz des Selbstschöpfertums fördert begreiflicherweise die

Sichtbarwerdung dieser Gehalte. Was bei Händel noch mehr als Unterströmung innerhalb gleichförmiger und gehaltener Abläufe zu vernehmen war, bringt Mozart, der die Dämme des Vernunftzeitalters durchbrochen hat, unmittelbar ans Licht. Es sind die Wallungen und Triebmächte der Seele, der immerfort flutende Lebensgrund. Diese Umkehrungen und Richtungsgegensätze besagen mehr als die bekannte Vorliebe des Rokokogeschmacks für zierliche Abwandlungen,

Nr. 85.

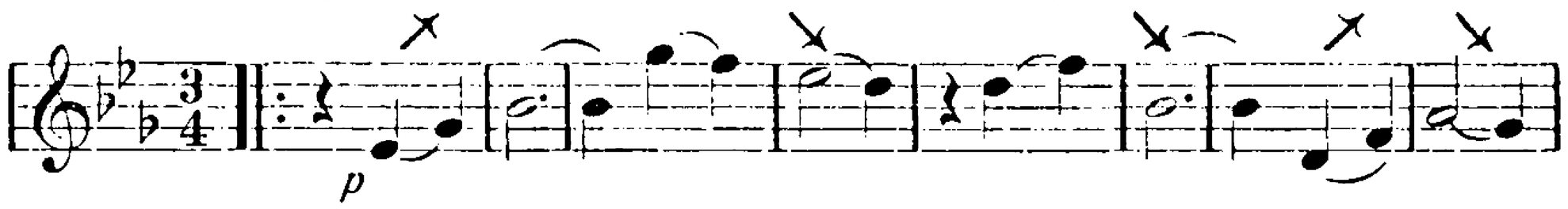
Mozart: Klavierquartett Es-dur, K.-V. 493, Larghetto, Pfte.



denn sie durchtränken Mozarts Melos *allerwärts* organisch, nicht nur die sinnenfälligen *Endreime*. Man wird sie z. B. wiederentdecken können in der Gestaltung der *Auftakte*, geschmeidiger und wechselvoller in der hohen *Kunstmusik*,

Nr. 86.

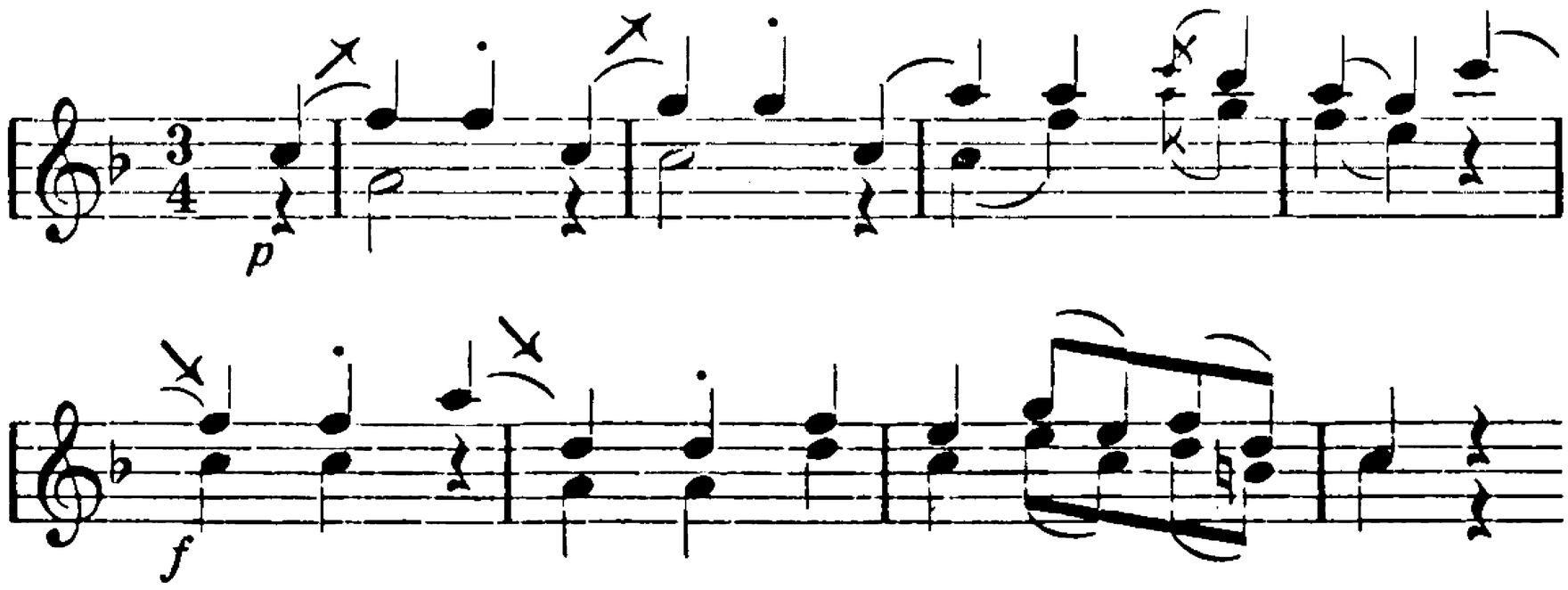
Mozart: Symphonie Es-dur, K.-V. 543, Allegro, Viol. I.



urwüchsiger und naheliegender im *Divertimento*,

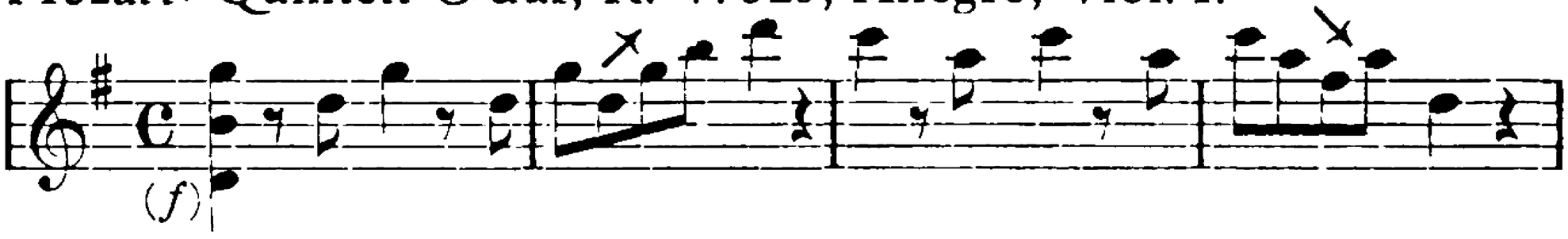
Nr. 87.

Mozart: Serenade Es-dur, K.-V. 375, Menuetto II, Klarinetten.



Nr. 88.

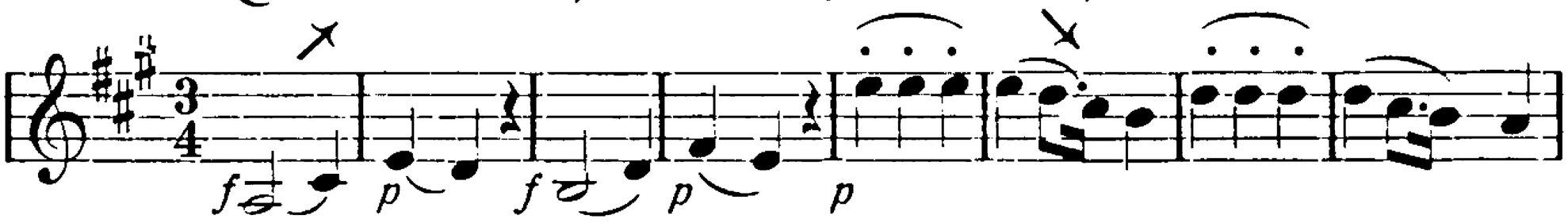
Mozart: Quintett C-dur, K.-V. 525, Allegro, Viol. I.



in der Gegenüberstellung regelmäßig geformter *Halbsätze*,

Nr. 89.

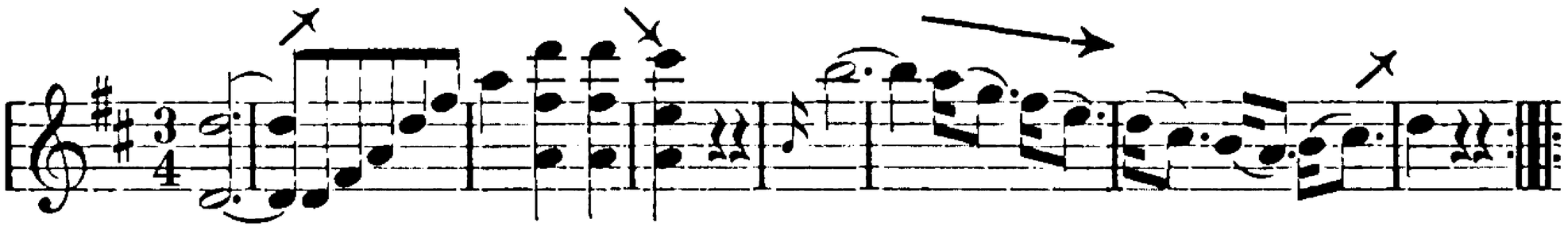
Mozart: Quartett A-dur, K.-V. 464, Menuetto, Viol. I.



oftmals zu geschmeidigen Pointen zugespitzt im humorvollen *Menuett* der höheren Sonatentypen,

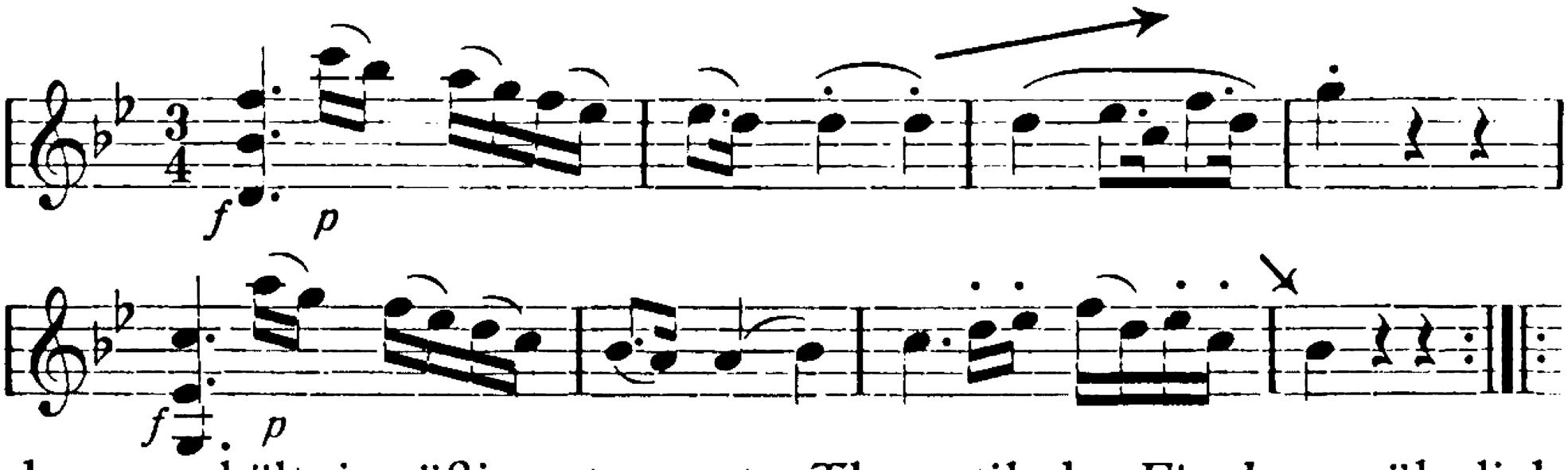
Nr. 90.

Mozart: Symphonie D-dur, K.-V. 385, Menuetto, Viol. I.



Nr. 91.

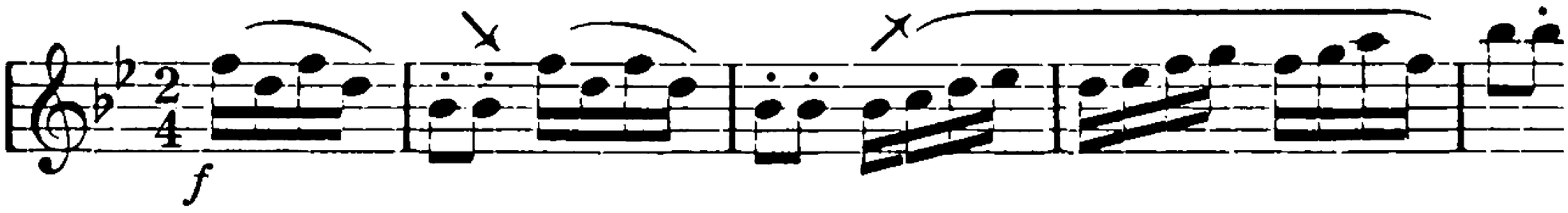
Mozart: Quartett B-dur, K.-V. 589, Menuetto, Moderato, Viol. I.



deren verhältnismäßig entspannter Thematik das *Finale* gewöhnlich nahesteht,

Nr. 92.

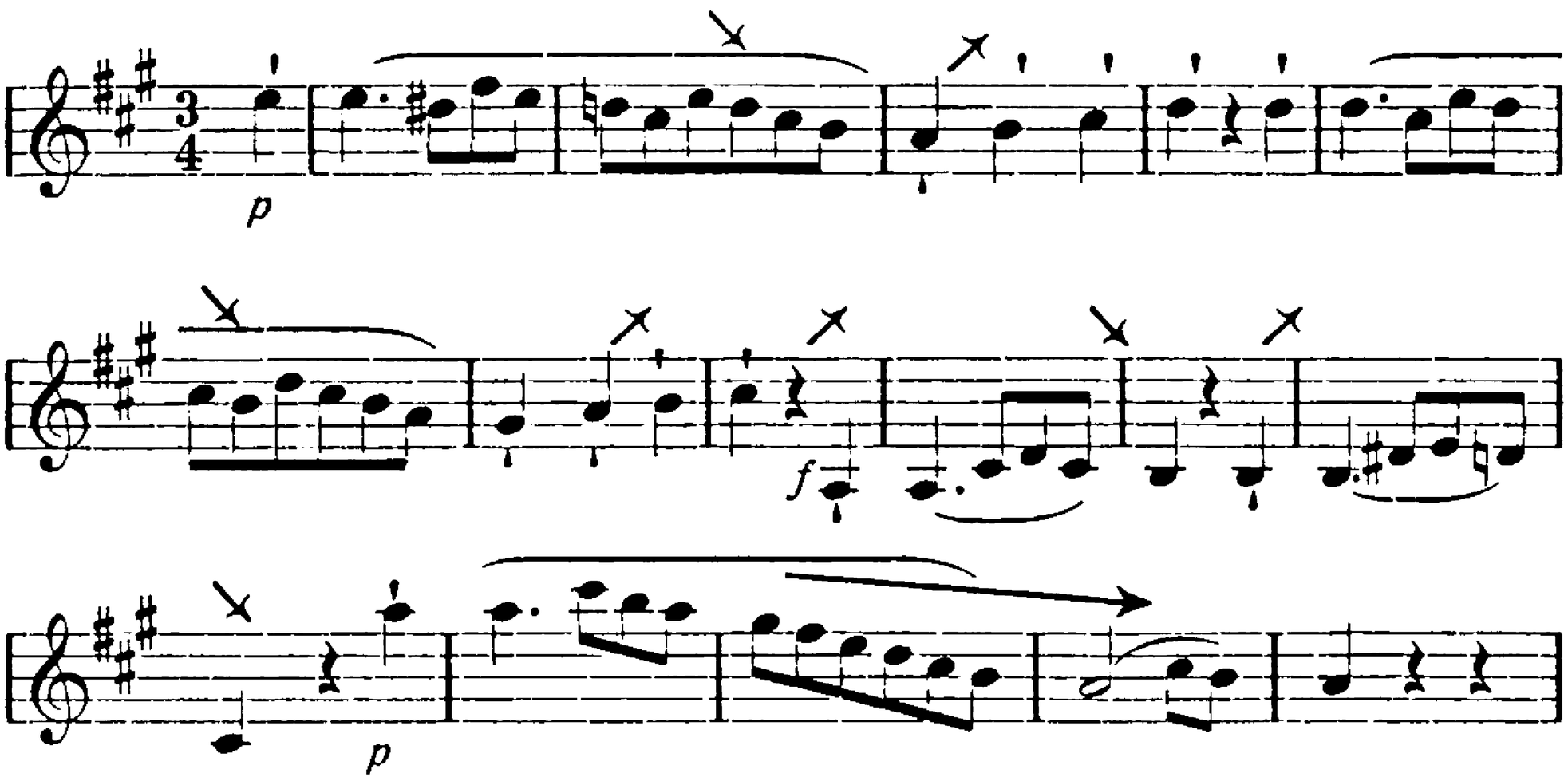
Mozart: Serenade B-dur, K.-V. 361, Rondo, All. molto, Ob. I.



während das Material der *Eröffnungssätze* vermöge seiner größeren Zielstrebigkeit den endgültigen, abschließenden Ausgleich stärker zu betonen pflegt.

Nr. 93.

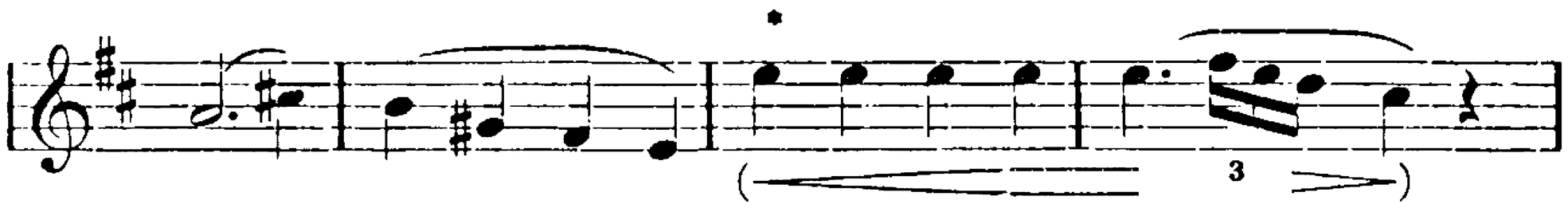
Mozart: Quartett A-dur, K.-V. 464, Allegro, Viol. I.



Kreisläufig strömende Dynamik gestaltet Mozarts *Tonwiederholung*. Ein Sinnbild unmittelbaren Wachstums, ist sie ganz auf die erhitzende, dynamisch sich ersättigende Wirkung gestellt, und immer folgt dem Werden die rasche Auflösung nach.

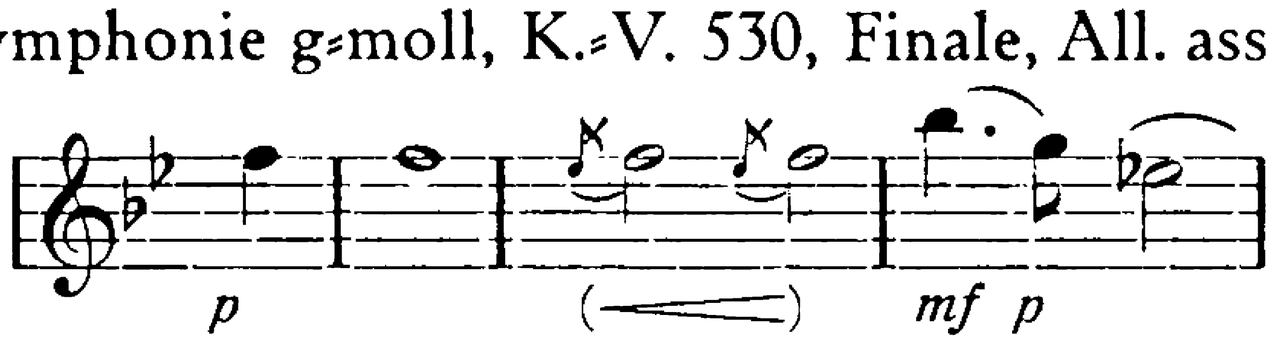
Nr. 94.

Mozart: Figaros Hochzeit, Ouvertüre, K.-V. 492, Viol. I.



Nr. 95.

Mozart: Symphonie g-moll, K.-V. 530, Finale, All. assai, Viol. I.

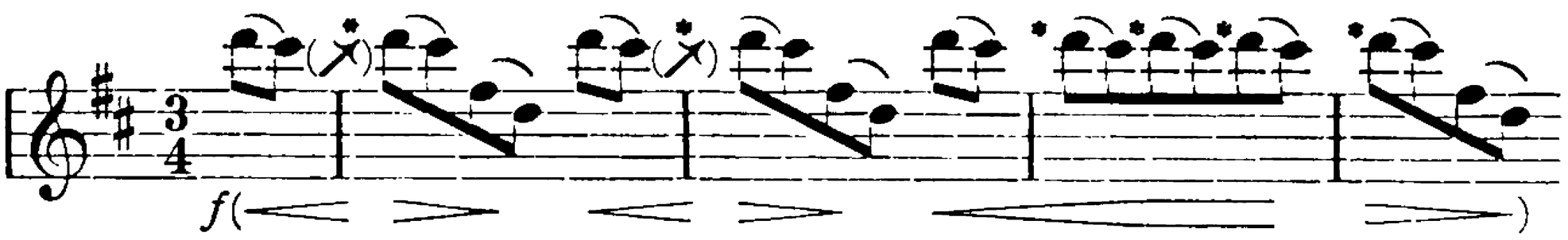


Die flächenhafte Durchsetzung des klassischen Melos mit Harmonik bringt es mit sich, daß die lineare Energie des *Leittons* im all-

gemeinen weniger stark empfunden wird als etwa noch im Zeitalter Bachs und Händels. Die beiden folgenden Beispiele zeigen, daß Mozart den Unterhalbton vornehmlich als Träger der *Dynamisierung* nimmt, nicht als Gleis; demgemäß überwiegt der örtlich begrenzte Spannungsgehalt. So verbindet sich im folgenden Thema die Leittonschärfe mit der frisch zupackenden Fanfarenthematik des Divertimentomenuetts, wogegen Beisp. 97 den Leitton als Spannungsknoten und Wendepunkt der Linie erwählt.

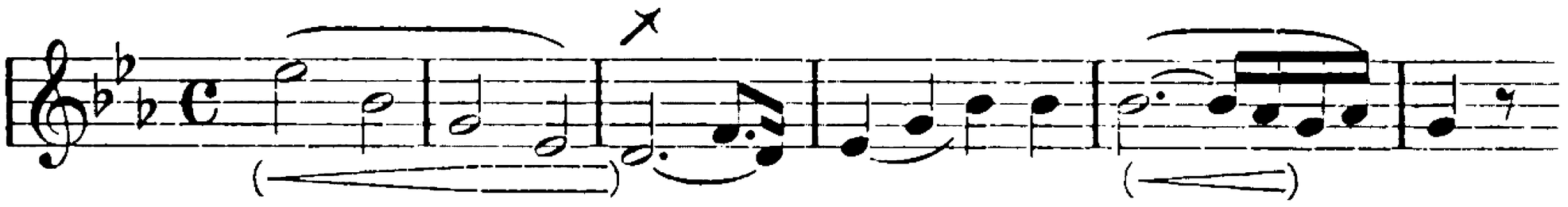
Nr. 96.

Mozart: Haffner-Serenade D-dur, K.-V. 250, Menuetto, Viol. I.



Nr. 97.

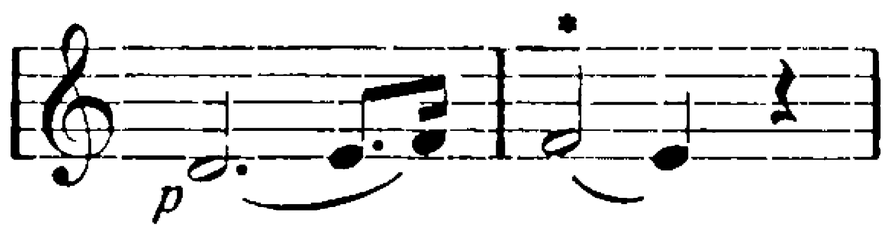
Mozart: Streichtrio (Divert.) Es-dur, K.-V. 563, Allegro, Viol.



In jedem Falle wird das Krisenhafte, Ausströmende von Mozart weitaus stärker betont als von Beethoven, denn das oberste Gesetz lautet: *Erfüllung*. Freilich ist der „höchste Augenblick" immer auch gleich bedeutend mit dem Wiedervergehen, der Auflösung. Anfang und Ende greifen ineinander über, ein immerwährender Kreislauf.

Nr. 98.

Mozart: Cosi fan tutte, Ouverture, K.-V. 588, Presto, Viol. I.

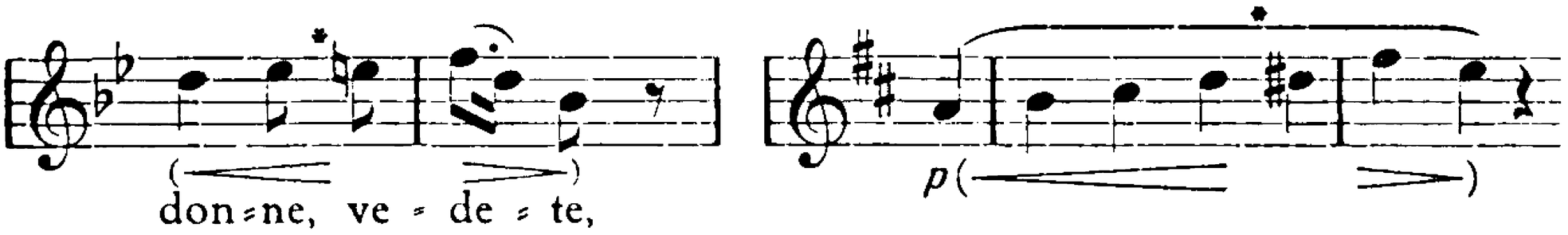


Ein sinnverwandter Ausdruck dieser organischen Kontinuität, dieser inneren Verbundenheit aller Tonschritte ist Mozarts *Chromatik*. Die geschichtliche Verwurzelung gerade dieses Stilmoments im südlichen Melos (Madrigalisten, ital. Barock!) wird gewiß nicht als zufällig erscheinen. Bedeutet doch der chromatische Halbtonschritt mehr noch als der diatonische Erhitzung, Schwellung, Wachs-

tum. Kein Wunder also, daß er vornehmlich in Werken und an Stellen sich einfindet, die enthusiastisch verströmendes Gefühl zum Ausdruck bringen.

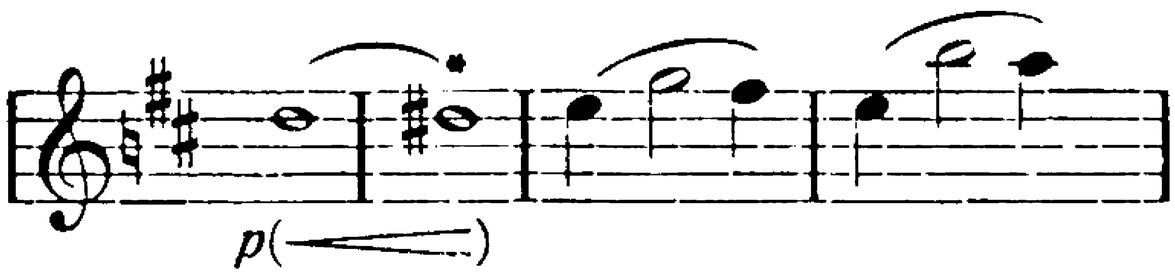
Nr. 99 und 100.

Mozart: Figaro, Canzone des Cherubin und Ouverture.



Nr. 101.

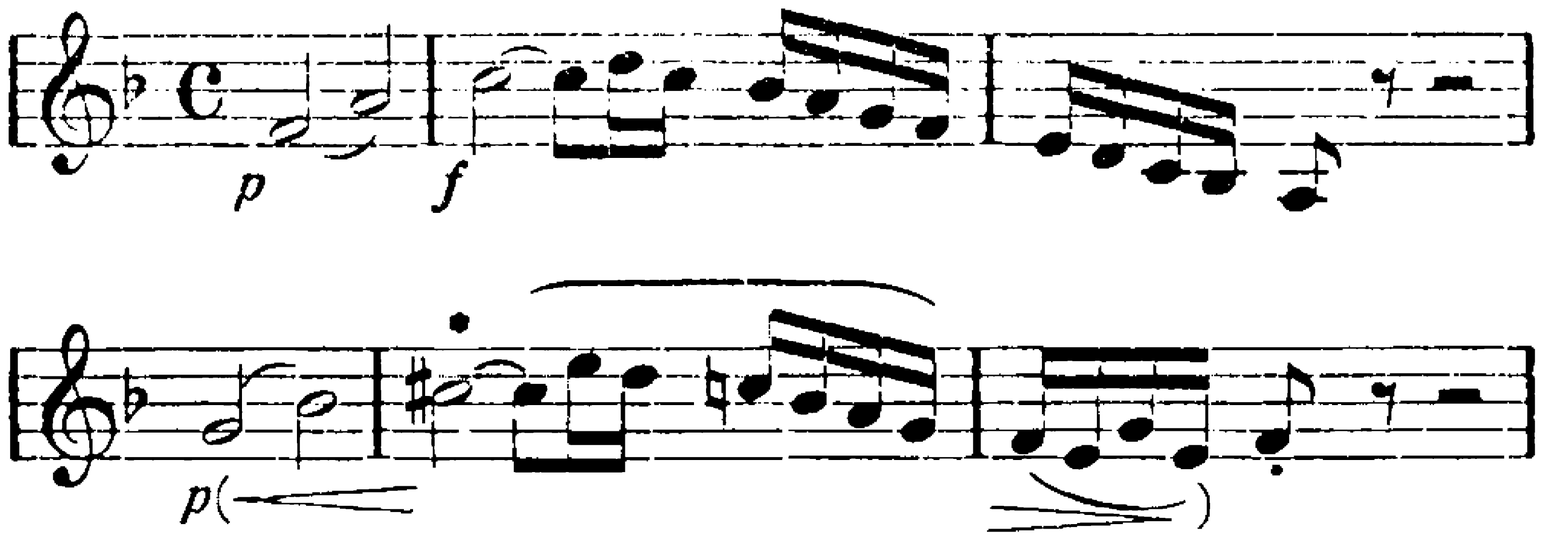
Mozart: Don Giovanni, Ouverture, Molto Allegro, Flöte.



Im folgenden Thema bedeutet das Chroma den Spannungsgipfelpunkt einer ganzen Periode;

Nr. 102.

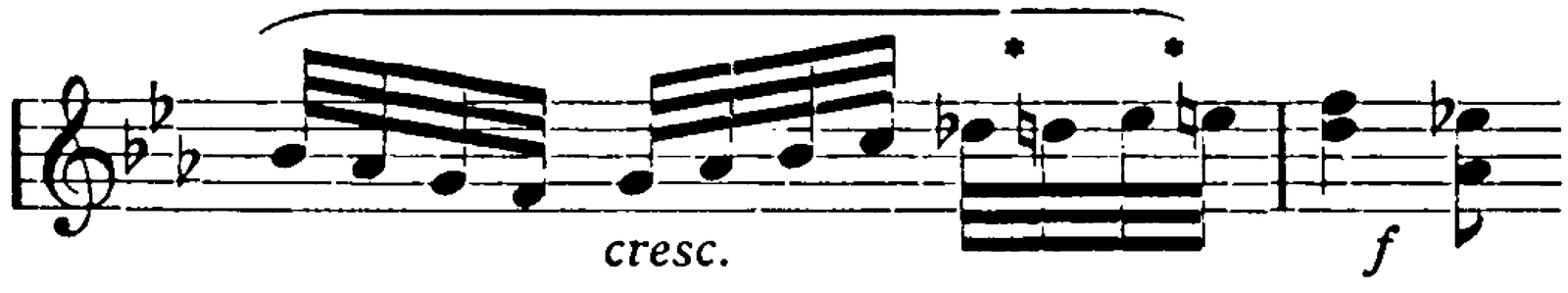
Mozart: Quartett F=dur, K.=V. 590, All. moderato, Viol. I.



nicht minder typisch sind chromatische Wendungen in den „Generalauftakten", überhaupt an Stellen, die nur Entfaltungen ankündigen.

Nr. 103.

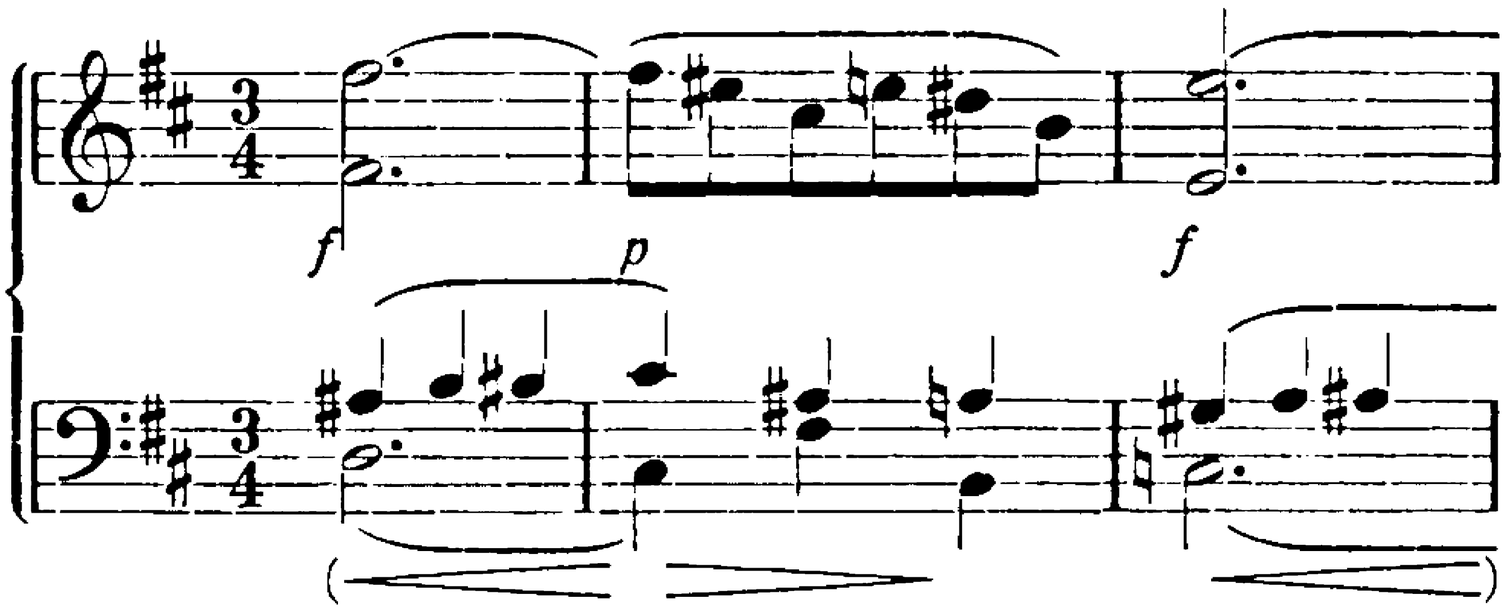
Mozart: Klavier=Quartett g=moll, K.=V. 478, Andante, Pfte.



Fast das gleiche gilt für die *Chromatik der Mittelstimmen:* in unbändiger „Werdelust" — um ein Lieblingswort Goethes anzuwenden — quellen die Klänge empor, um im Wechselspiel der Lösung wieder zu versinken.

Nr. 104.

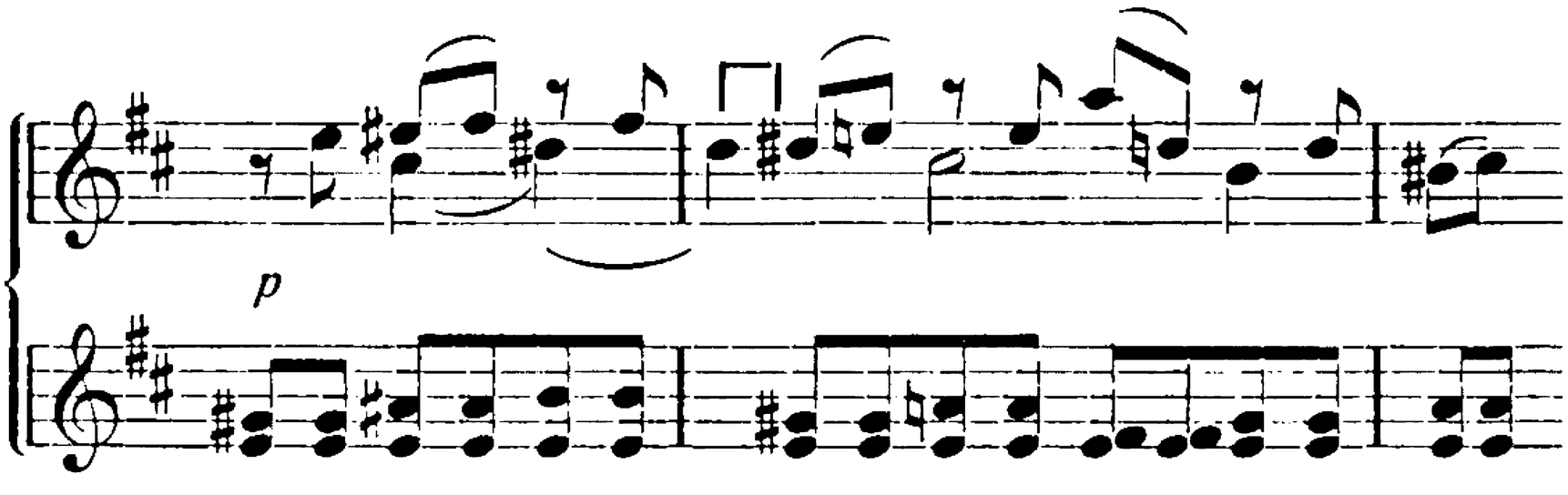
Mozart: Menuetto, Pfte., K.-V. 355.



Noch sinnfälliger wird die vegetative Strömung der Leittöne, sobald der harmonische Zusammenhang *Dissonanzen* hinzubringt. Mit unvergleichlicher Hingabe kostet Mozarts Linie die Spannungsklänge förmlich aus. *Rückschauend,* möchte man sagen, im Augenblicke der Lösung erst offenbart sich dem Hörer das immerwährende Schöpfungswunder lebendigen Wachstums.

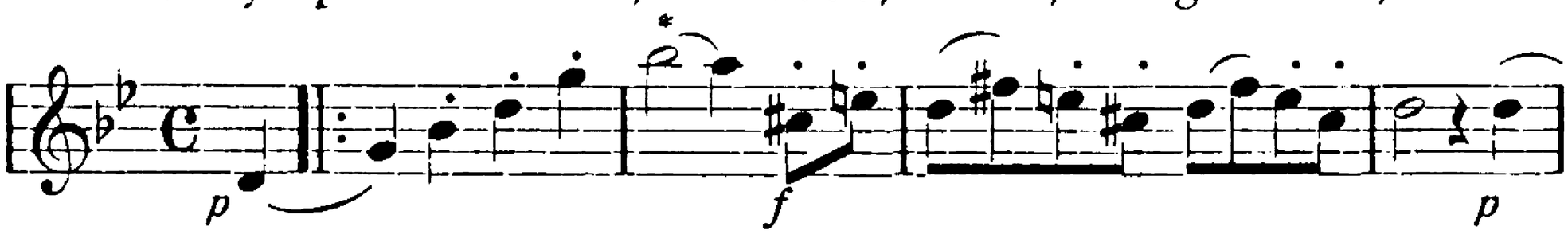
Nr. 105.

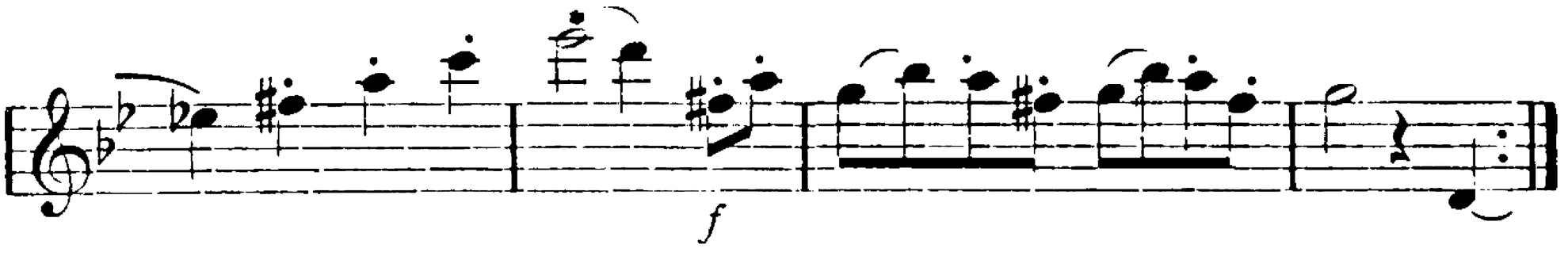
Mozart: Klavier-Sonate D-dur, K.-V. 284, Allegro.



Nr. 106.

Mozart: Symphonie c-moll, K.-V. 550, Finale, Allegro assai, Viol. I.

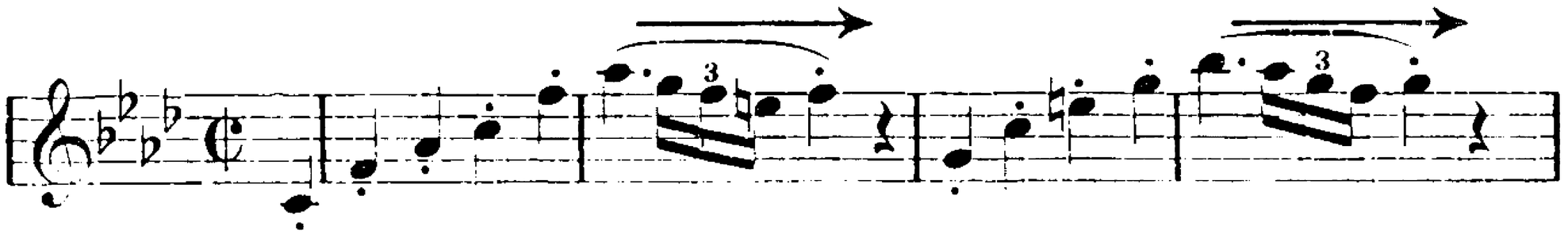




Eine solche beglückende Erfüllung fehlt dem zielstrebig gerichteten Melos Beethovens:

Nr. 107.

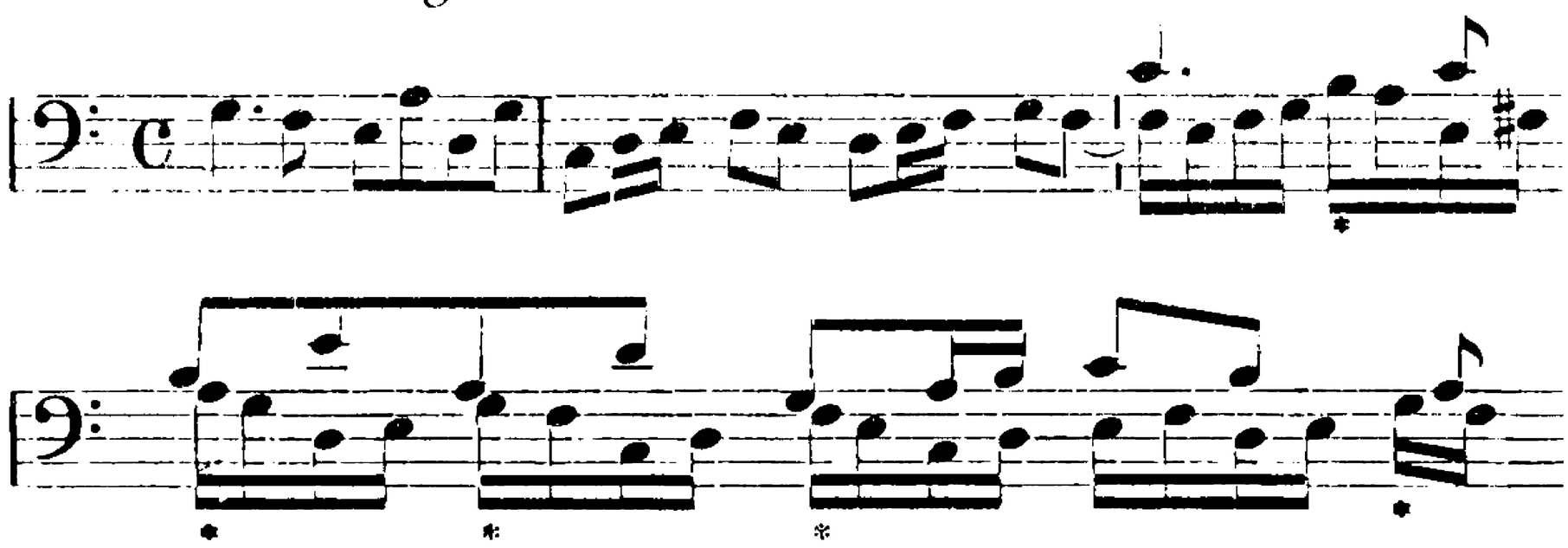
Beethoven: Klaviersonate op. 2, Nr. 1, 1. Satz.



Beinahe befremdlich wirkt die Glut der Dissonanzen, wenn Mozart eine Barockform wie die Fuge ergreift; in jedem Takte spürt man, wie der persönliche Enthusiasmus des Komponisten die ihm ungemäße objektive Form zu erfüllen strebt.

Nr. 108.

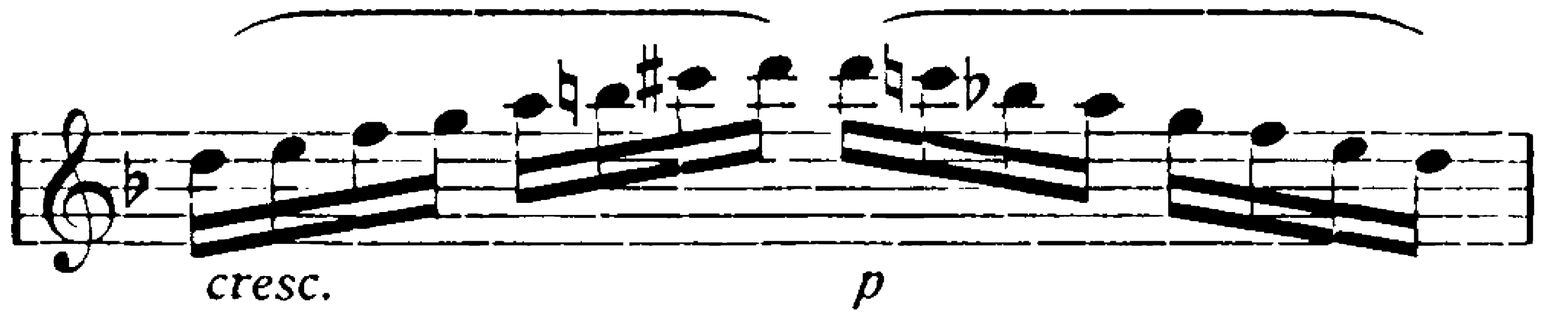
Mozart: Klavierfuge.



Seit den Mannheimern gibt es selbständige (atektonische) Schwellvorgänge, naturalistische Abbilder seelischer Wallungen. Wenn Mozart die Dynamik des Sturm und Drang aufnimmt, so gestaltet er zugleich sein personaltypisches Urerlebnis: den Kreislauf von Werden und Auflösung. (An dieser Stelle ist das Piano subito außerdem noch ein Sinnbild des Geheimnisvollen, Dämonischen: tritt es doch gleichsam als „Wirkung ohne Ursache" auf.)

Nr. 109.

Mozart: Don Juan, Ouverture, K.=V. 457, Andante.



Andere Verkörperungen des immerwährend flutenden Wechselspiels bieten die Zeitgestalten dar. Gleich Händel liebt Mozart den rasch aufschäumenden Rhythmus der Opera buffa, die *Zerspaltung des Schwerpunktes.*

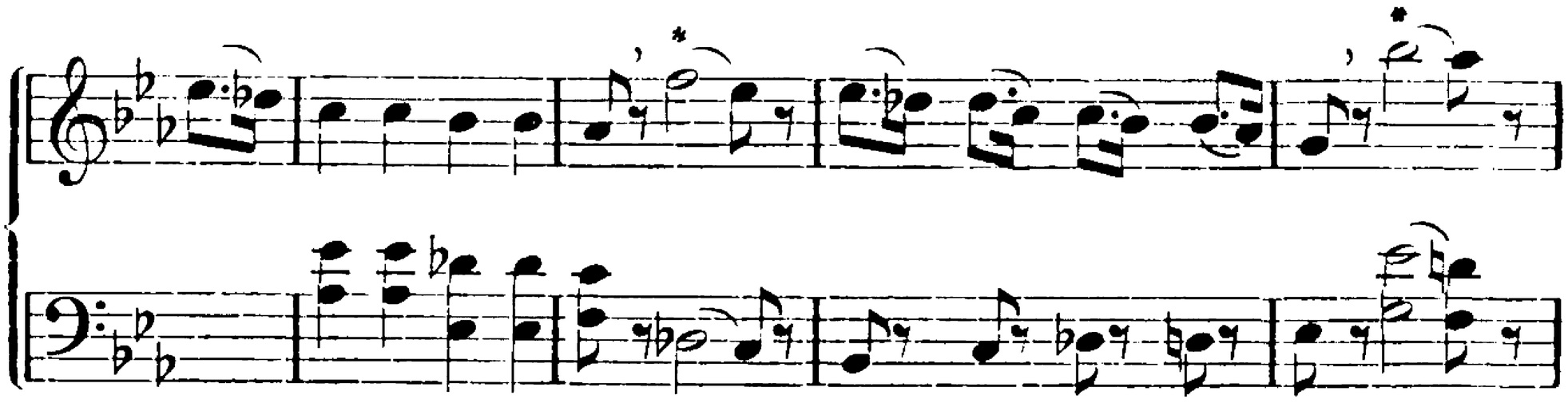
Nr. 110.

Mozart: Quartett Es=dur, K.=V. 428, Allegro ma non troppo, Viol. II.

Kennzeichnend für Mozarts *Synkope* ist das außerordentliche Erfülltsein und das lustvolle Auskosten des Augenblicks. Das Krisenhafte, Exspiratorische an ihr beruht häufig auf der Heraushebung des Dissonanzcharakters, etwa durch *Sprung,*

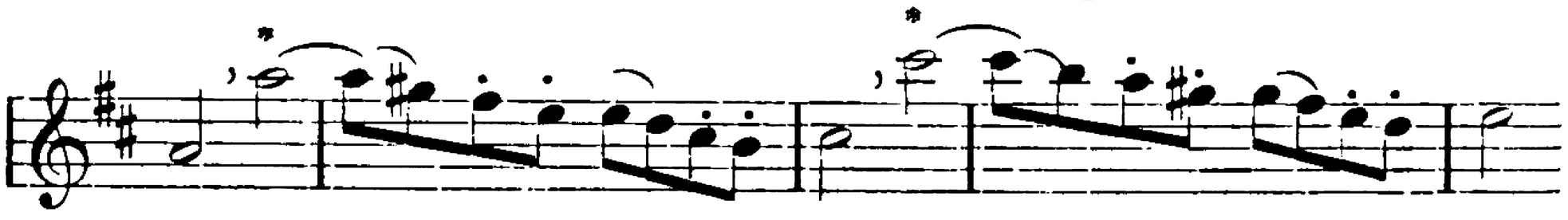
Nr. 111.

Mozart: Klavierkonzert c=moll, K.=V. 491, Allegro, Pfte.



Nr. 112.

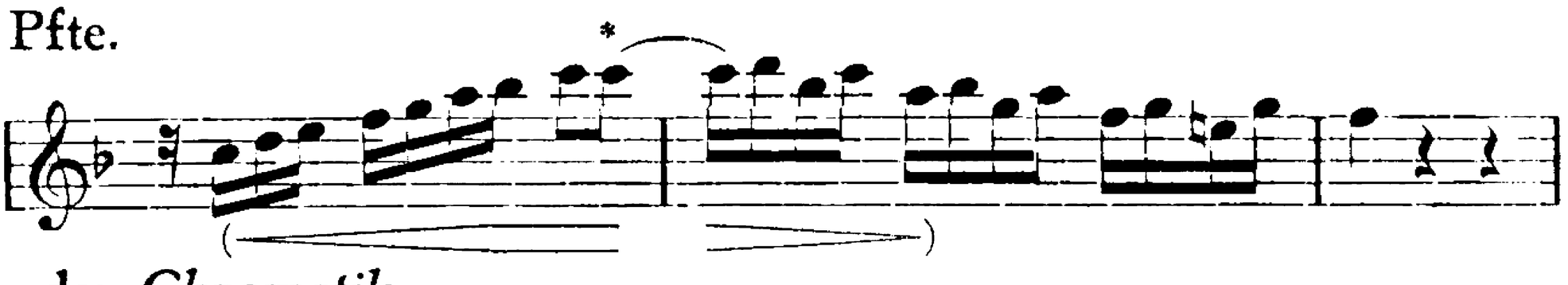
Mozart: Symphonie D=dur, K.=V. 504, Allegro, Viol. I.



Tonwiederholung

Nr. 113.

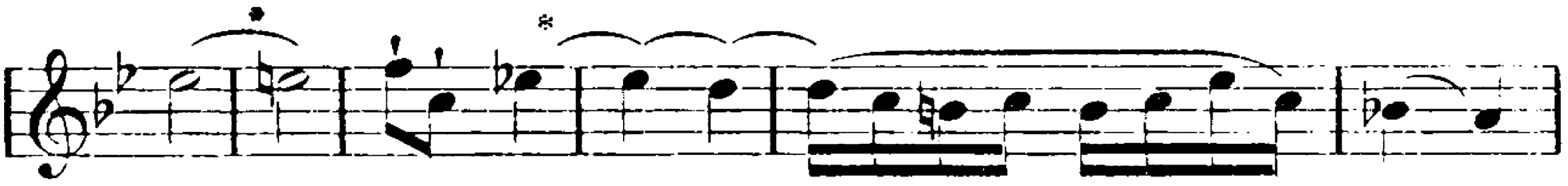
Mozart: Klavierkonzert F-dur, K.-V. 413, Tempo di Menuetto, Pfte.



oder *Chromatik,*

Nr. 114.

Mozart: Streichquartett B-dur, K.-V. 458, Allegro assai, Viol. I.

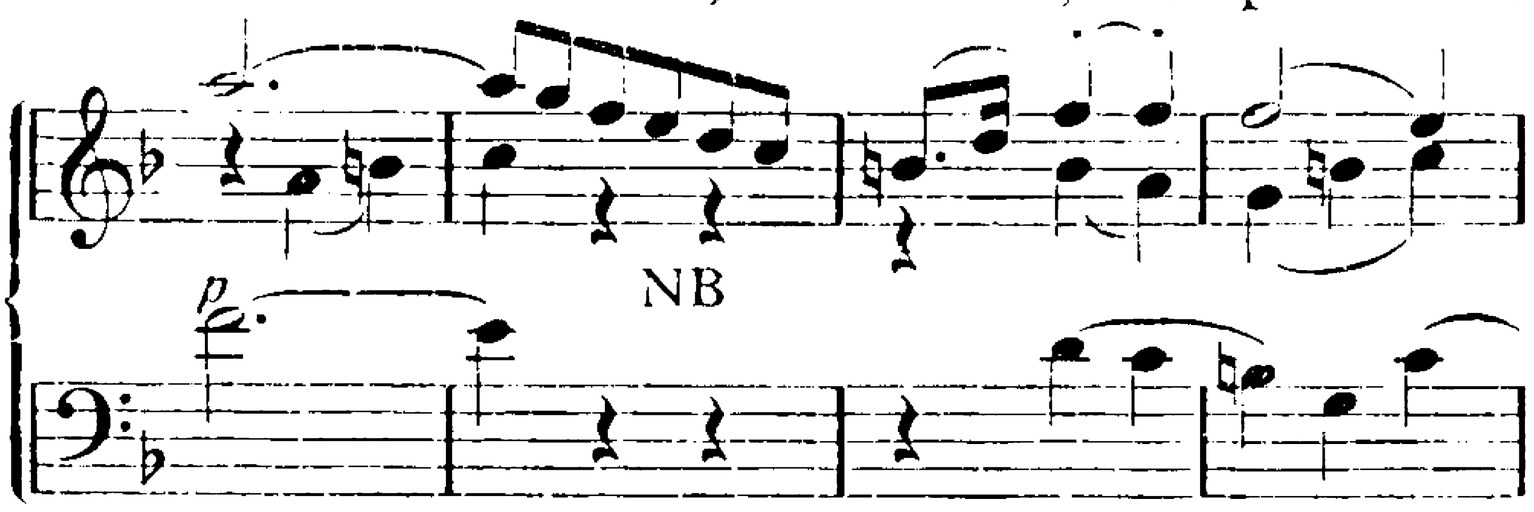


wobei die rasche Auflösung — gewöhnlich in Form absinkenden Laufwerkes — stets nachfolgt.

Im Mozartstil sind solche Zerteilungen (Diminutionen), ein rasches Abfließen gestauter Spannkräfte verkörpernd, ungleich bedeutsamer und häufiger als bei den Vorklassikern. Allerdings wirken harmonische und sinfonische Umstände wohl stets mit, um die Entspannung herbeizuführen, namentlich *Lüftung der Satzdichte* und tonale (akkordische) Ruheflächen.

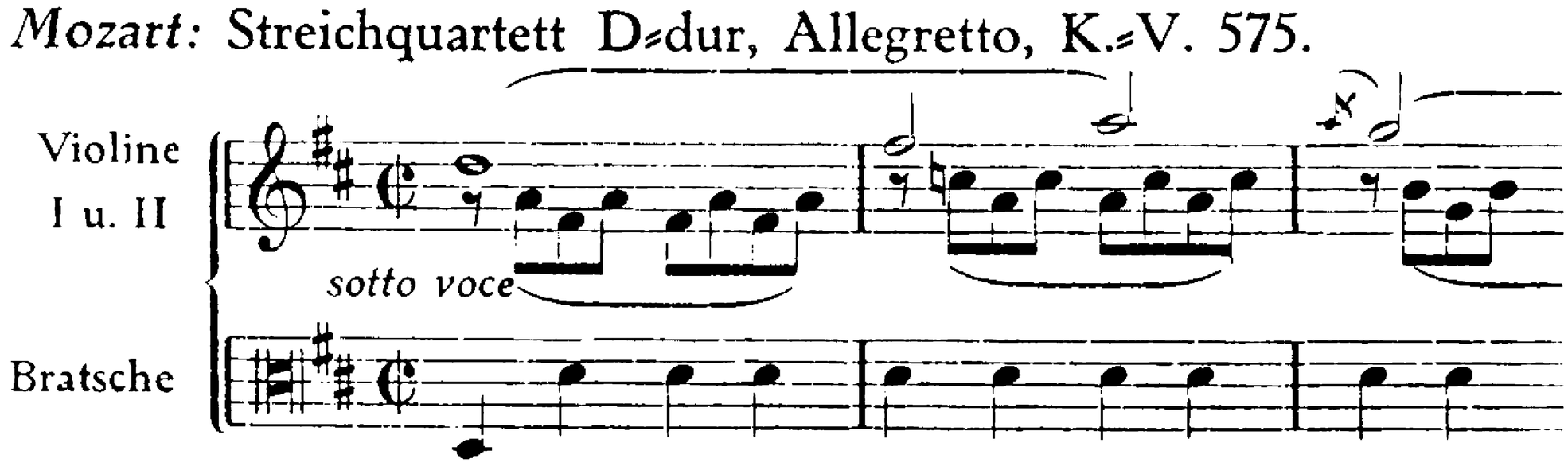
Nr. 115.

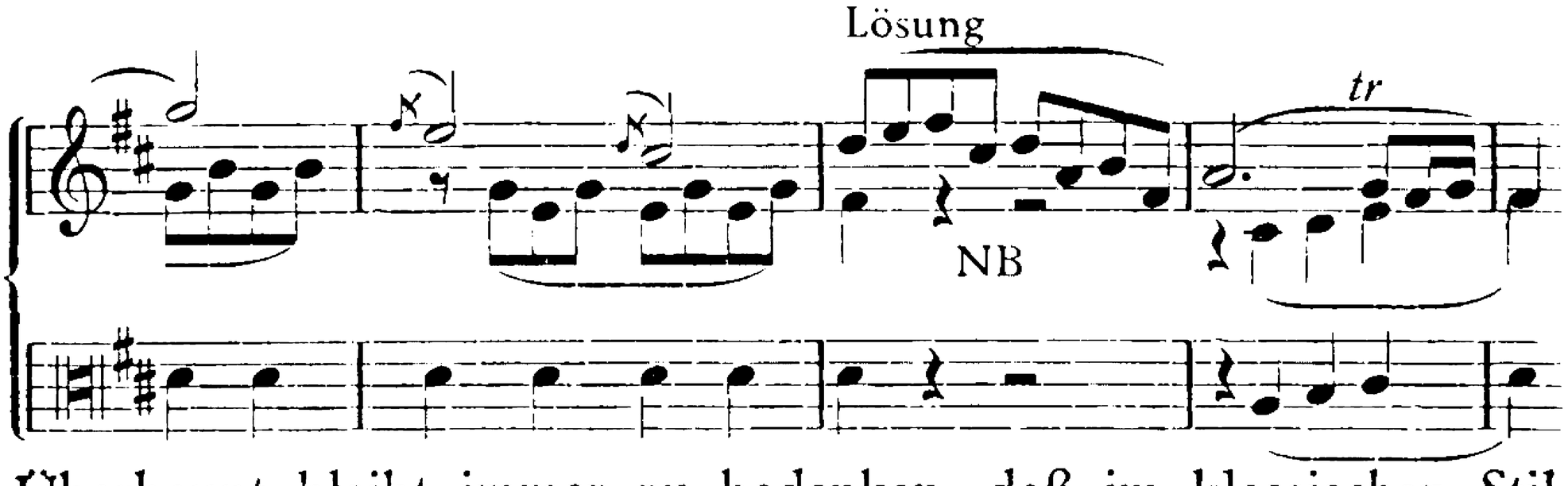
Mozart: Klavierkonzert F-dur, K.-V. 413, Tempo di Menuetto.



Nr. 116.

Mozart: Streichquartett D-dur, Allegretto, K.-V. 575.

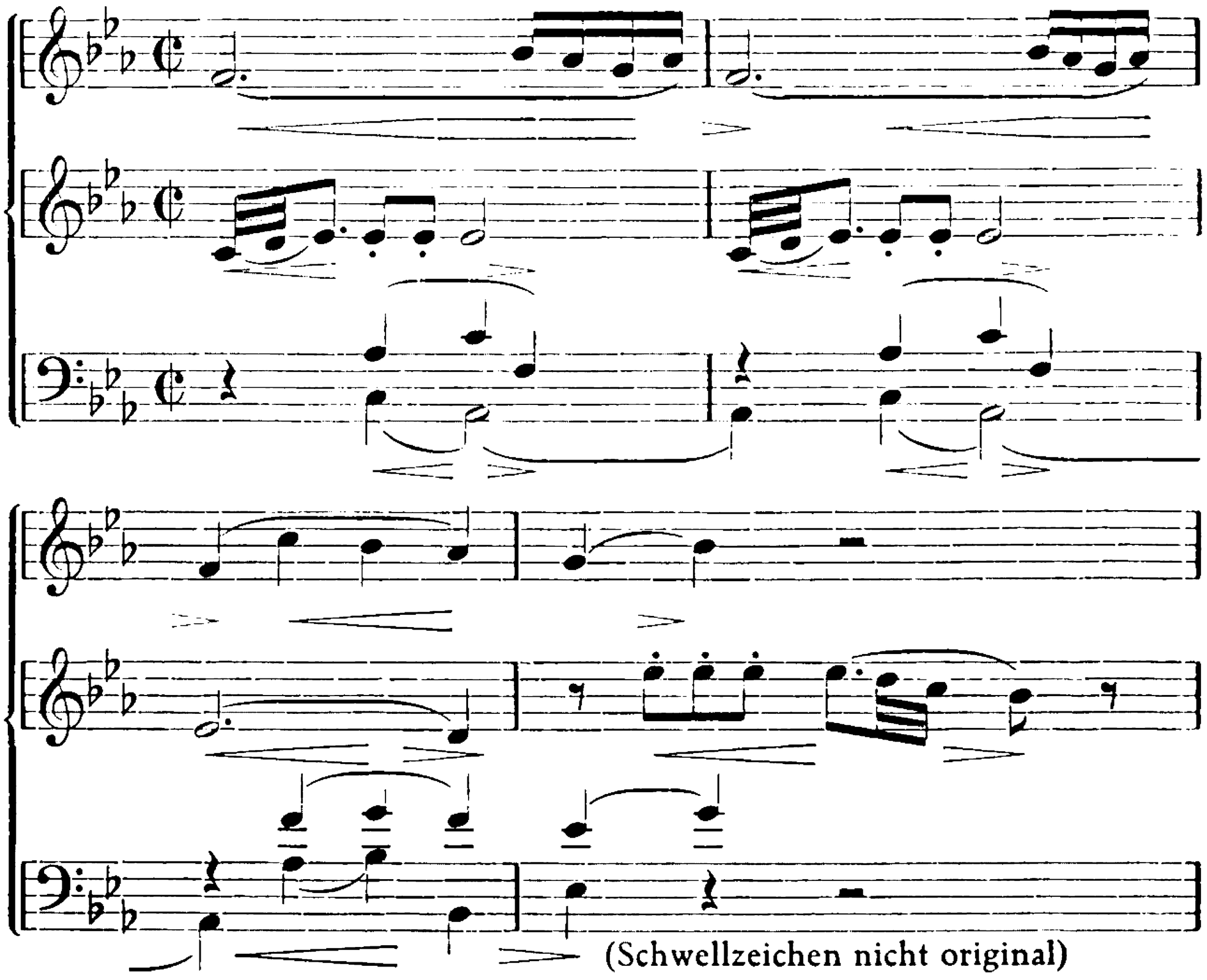




Überhaupt bleibt immer zu bedenken, daß im klassischen Stil das Melos allein nicht immer eindeutig spricht. Vielfach gelangen die Schwellvorgänge erst im harmonischen Zusammenspiel, im Miteinander der Stimmen, zu gleichsam raumplastischer Verkörperung. Das Gesamtbild (des Hörers), nicht die einzelne Linie (des Spielers) entscheidet über die Verteilung der großen Sinnakzente. Und doch: welche freie und leichte Übereinkunft, welches organische Wechselverhältnis waltet zwischen dem Übergreifenden und den untergeordneten Sinngliedern!

Nr. 117.

Mozart: Quartett Es-dur, K.-V. 428, Allegro ma non troppo.

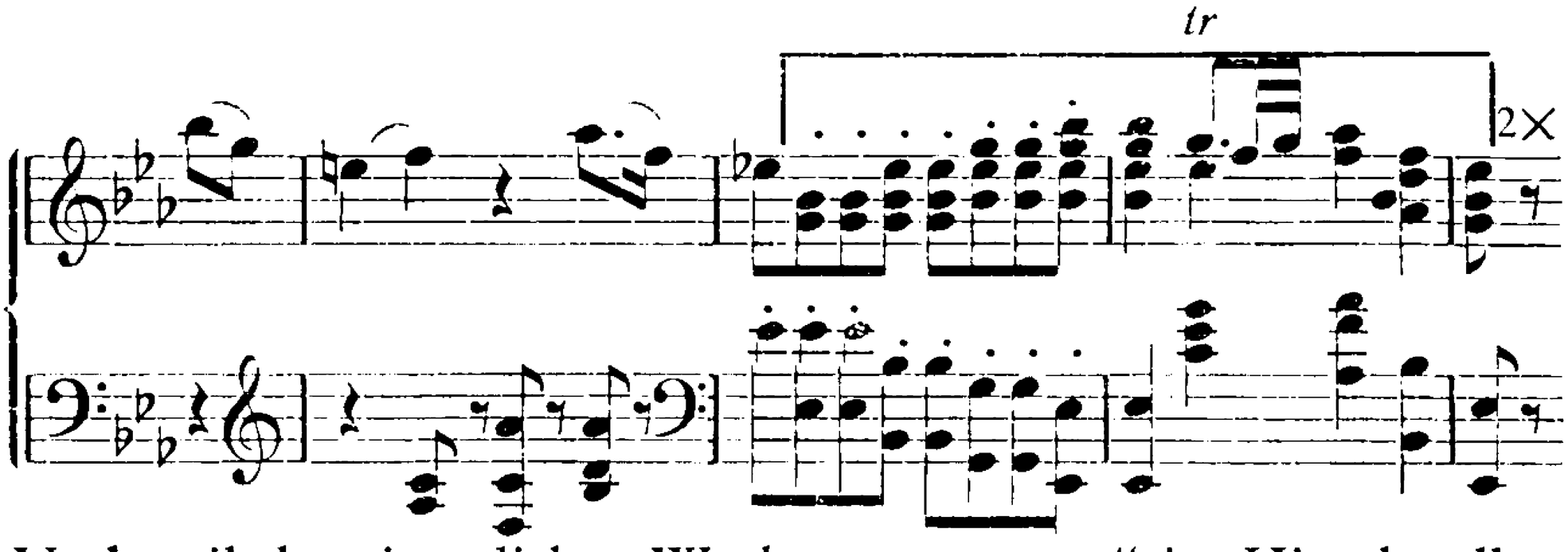


(Schwellzeichen nicht original)

Wenn wir uns nun zu den *Zeitgestalten* wenden, so muß zunächst die Beobachtung ausgesprochen werden, daß Mozart kaum jene *überlangen Auftakte* kennt, wie sie Telemann und Beethoven bevorzugen. Da er einseitig vorwärtsweisende Sinnzusammenhänge meidet, so haben lange Auftakte in seinem Stil etwas „Aufschäumendes", ganz dem Augenblicke Hingegebenes.

Nr. 118.

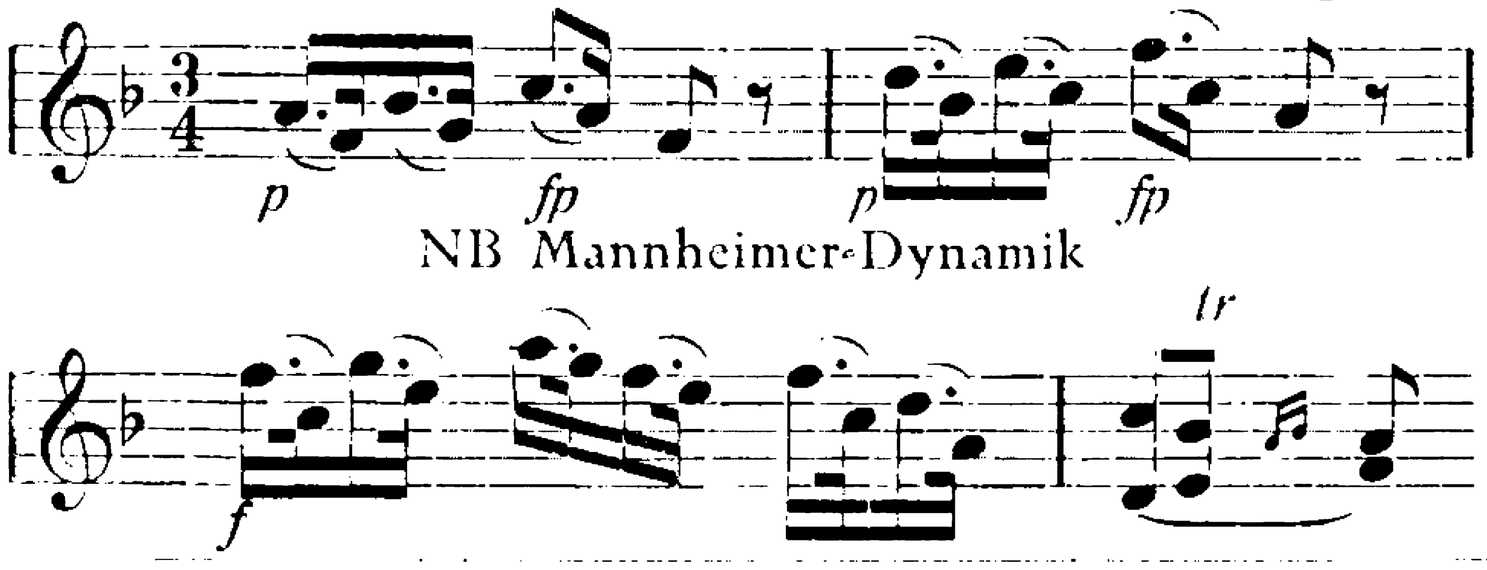
Mozart: Konzert Es-dur f. Pfte., K.-V. 271, Tutti des 1. Satzes.



Und weil der eigentliche „Wachstumsvorgang" im Hinschwellen und Aufquellen bis zur Lösung stattfindet, so möchte man fast sagen, daß die *Blickrichtung* sich der *Vergangenheit* zuwendet, so daß die Gegenwart nur als *Grenze* erfüllten Vergangenheitsraumes sich bewährt[1]. Die Vorliebe Mozarts für *abtaktig* dahinströmende Tongestalten darf als eine musikalische Erscheinungsweise dieser Gesinnung angesehen werden. Es gibt Themen, die durchgängig nur aus solchen abfließenden Bewegungen sich zusammensetzen.

Nr. 119.

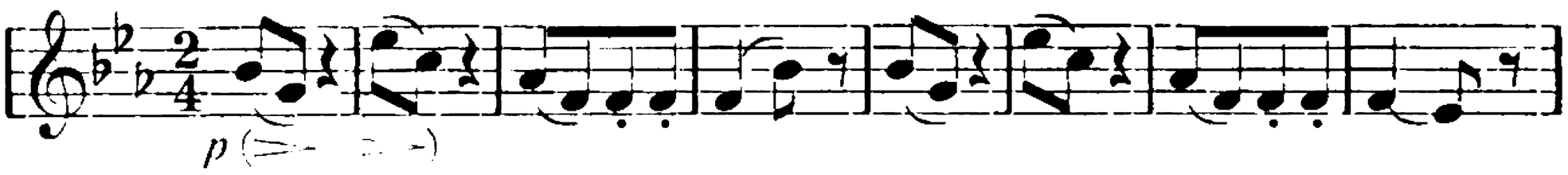
Mozart: Klaviersonate C-dur, K.-V. 309, Andante un poco Adagio.



[1] Es ist nur folgerichtig, wenn Ludwig *Klages*, der ja selbst dieser Typenfamilie angehört, die Zukunft für eine Fiktion, ein „Hirngespinst" erklärt und nur der Gegenwart und der Vergangenheit Realität zuspricht. (Vom kosmogonischen Eros, Jena 1926, S. 136 ff.)

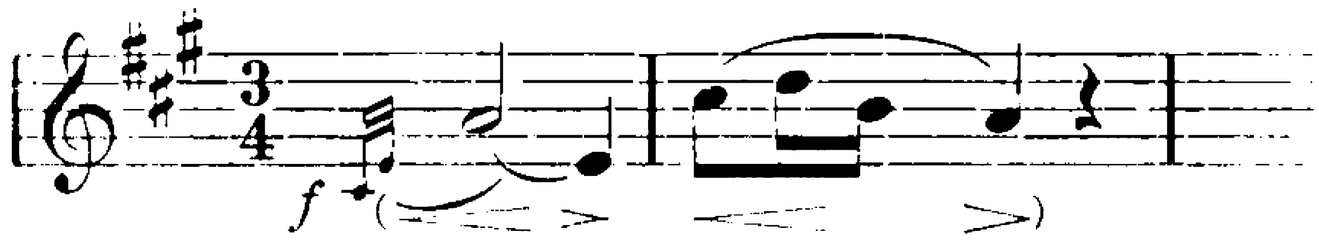
Nr. 120.

Mozart: Quartett Es-dur, K.-V. 428, Allegro vivace, Viol. I.



Nr. 121.

Mozart: Klaviersonate A-dur, K.-V. 331, Menuetto.

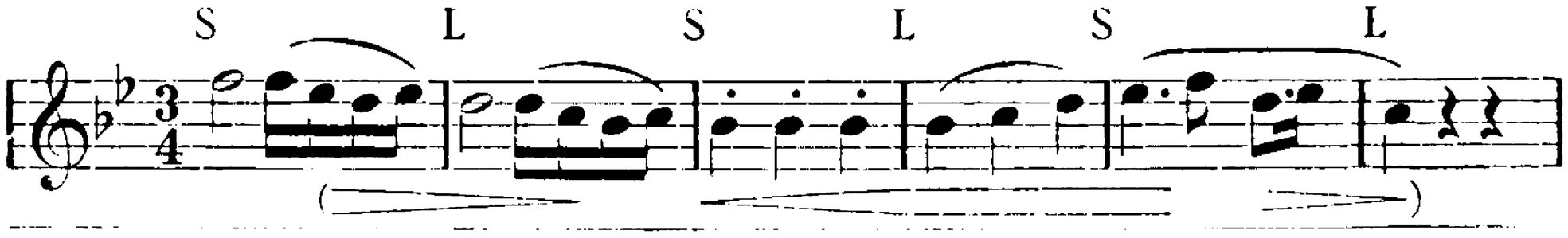


Das eigentümlich „pathische" Weltverhältnis Mozarts läßt sich begreiflicherweise auch in manchen anderen Formen der *Zeit-gestaltung* wiederfinden. So hält er sich in Sätzen mit regelmäßig abgestufter Ordnung der Taktschwerpunkte wohl stets an das *„abtaktige"* Vorbild: an die Gruppe *Schwer-Leicht*. Riemanns metrische Analysen, die das Gegenteil dogmatisch festsetzen, sind im Falle Mozarts gewiß nichts als Zerrbilder, durch die Brille des Aktiven gesehen[2].

Da die Mehrzahl der deutschen Zeitgenossen, dem Typus II angehörig, bei der Ausführung Mozartscher Musik erfahrungsgemäß unbedenklich metrische Umdeutungen vorzunehmen pflegt, so wird meine Behauptung ohne einen höchst umfangreichen Beweisstoff voraussichtlich Befremden erregen. Für dessen Vorlegung ist aber in diesem Zusammenhange nicht Raum, weshalb ich mich mit der analysierenden Bezeichnung eines einzigen überaus simplen Beispiels begnüge. Von vornherein möchte ich jedoch bemerken, daß es bei dergleichen Untersuchungen vor allem darauf ankommt, die Erscheinung der Schwere von der *Schlußkraft* der Formglieder wohl zu unterscheiden.

Nr. 122.

Mozart: Streichquartett B-dur, K.-V. 589, Allegro, Viol. I.

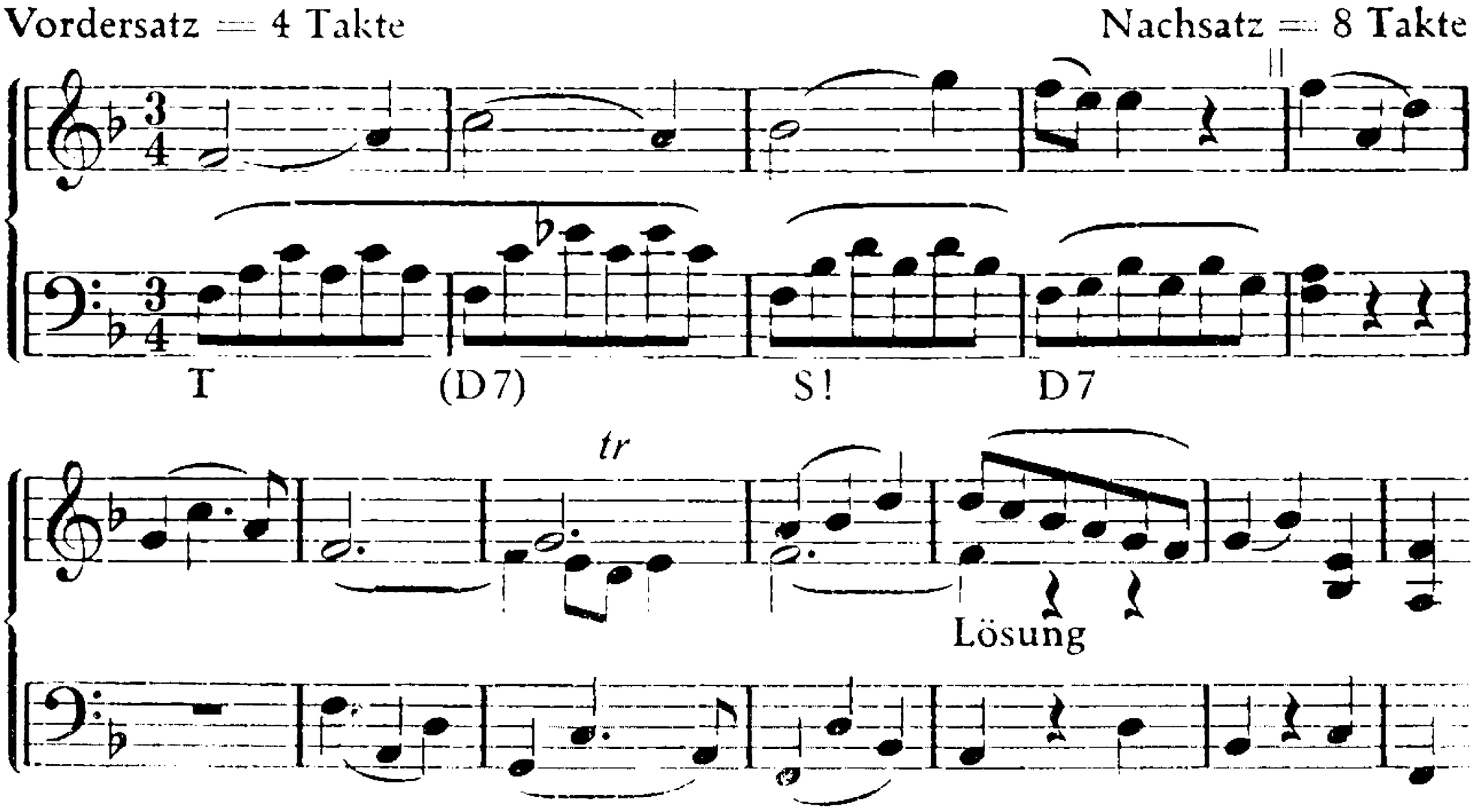


[2] Ganz abgesehen sei von der unberechtigten Verquickung der metrischen Befunde mit Angaben, die nur den Periodenbau und die motivische Füllung betreffen.

Mancherlei Eigentümlichkeiten der Mozartschen Thematik, besonders die bekannten Unregelmäßigkeiten des *Periodenbaues*, erklären sich aus dem Bestreben, die Zeit des Wachstums möglichst auszudehnen und die Lösung erst am Ende, dann aber rasch und gesättigt eintreten zu lassen. Musterbeispiele sind die folgenden Themen.

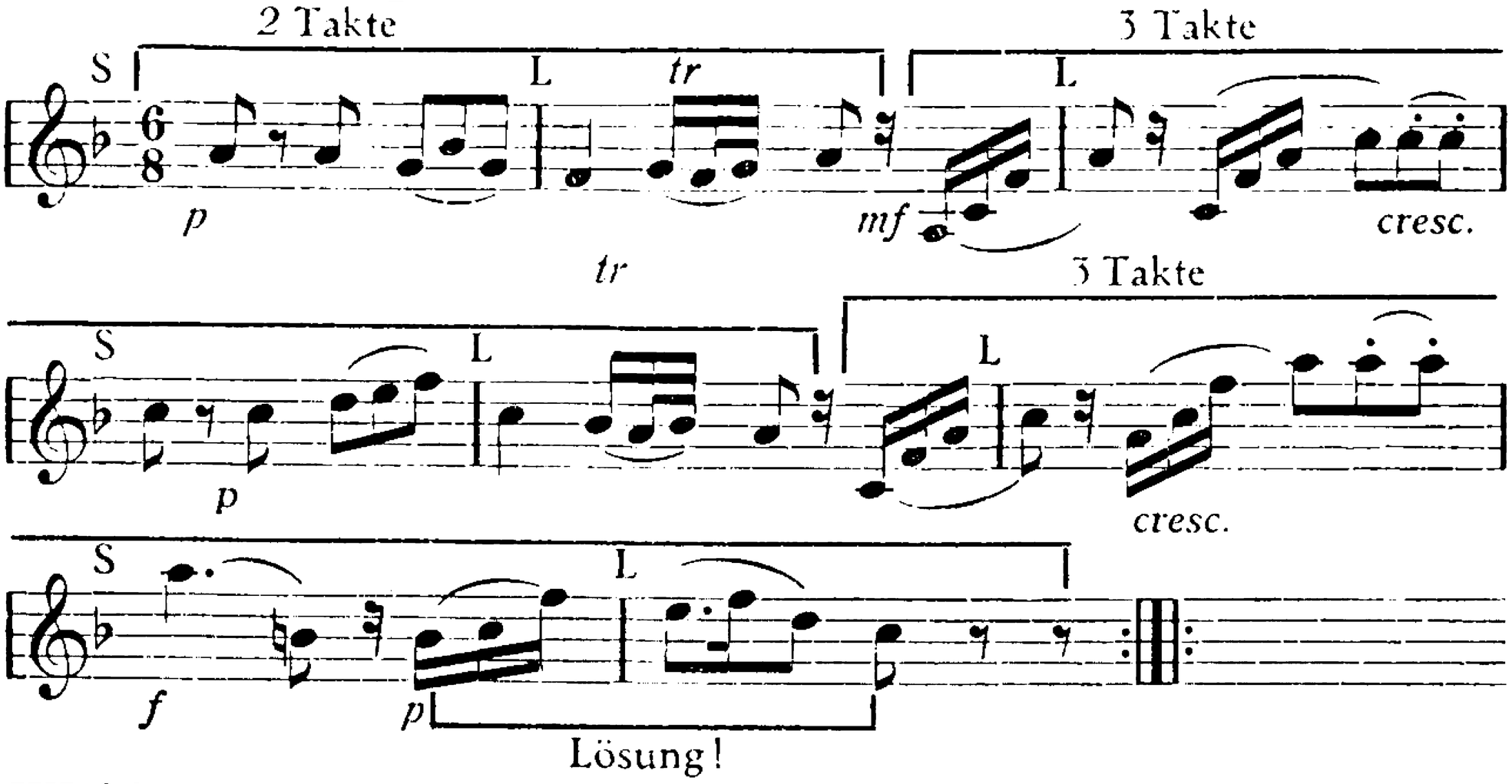
Nr. 123.

Mozart: Klaviersonate F-dur, K.-V. 332, Allegro.



Nr. 124.

Mozart: Streichquartett d-moll, K.-V. 421, Andante, Viol. I.

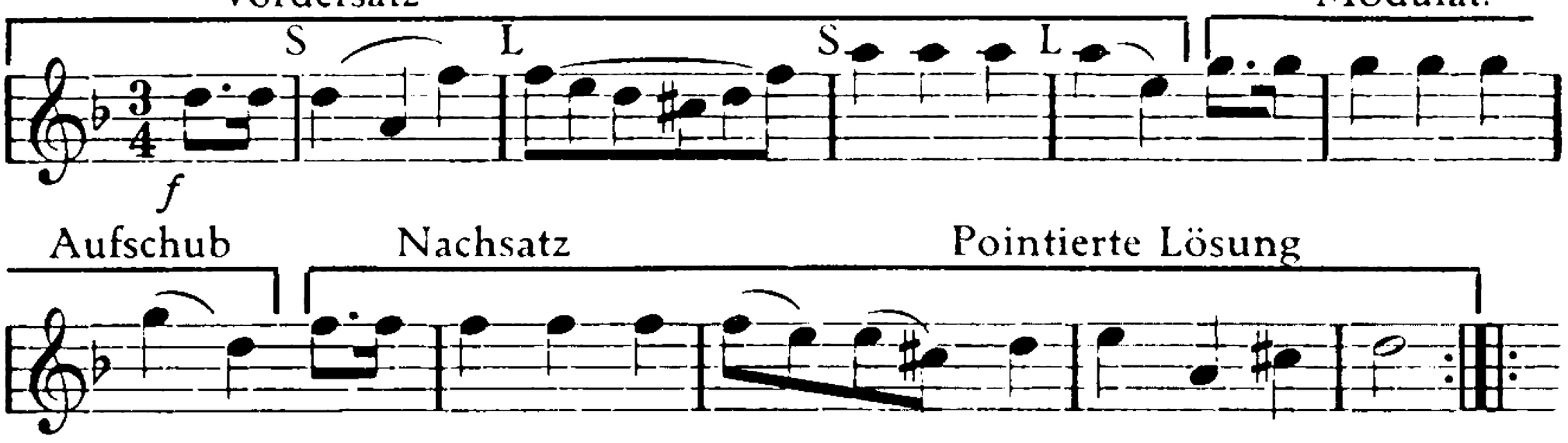


Wohl am sinnenfälligsten treten die Verkürzungan und Erweiterungen der Periode in den geistreichen und anmutigen

Menuetten[3] der höheren Sonatenformen — nicht im Divertimento! — zutage. Hier verbindet sich das Wellenspiel der Mozart-Dynamik mit humoristischen Überraschungswirkungen.

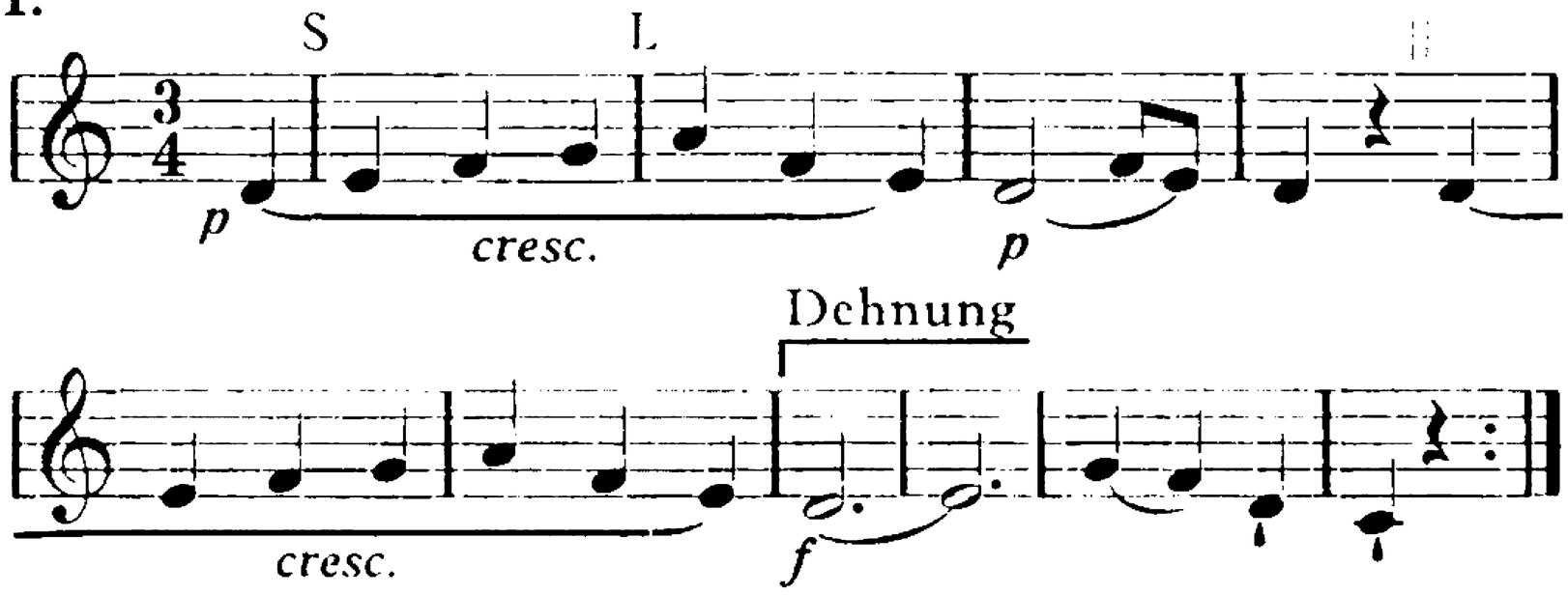
Nr. 125.

Mozart: Streichquartett d-moll, K.-V. 421, Menuetto, Allegretto, Viol. I.



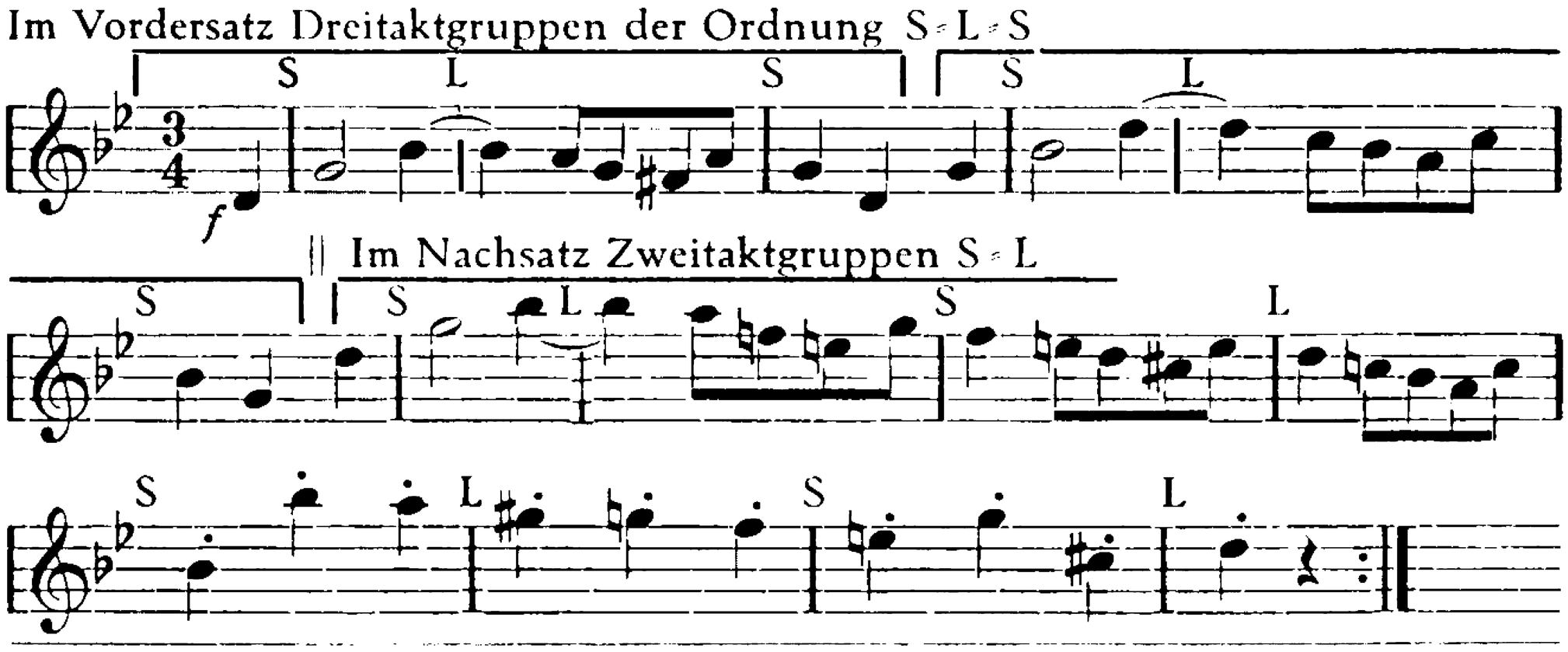
Nr. 126.

Mozart: Quintett C-dur, K.-V. 515, Menuetto, Allegretto, Viol. I.



Nr. 127.

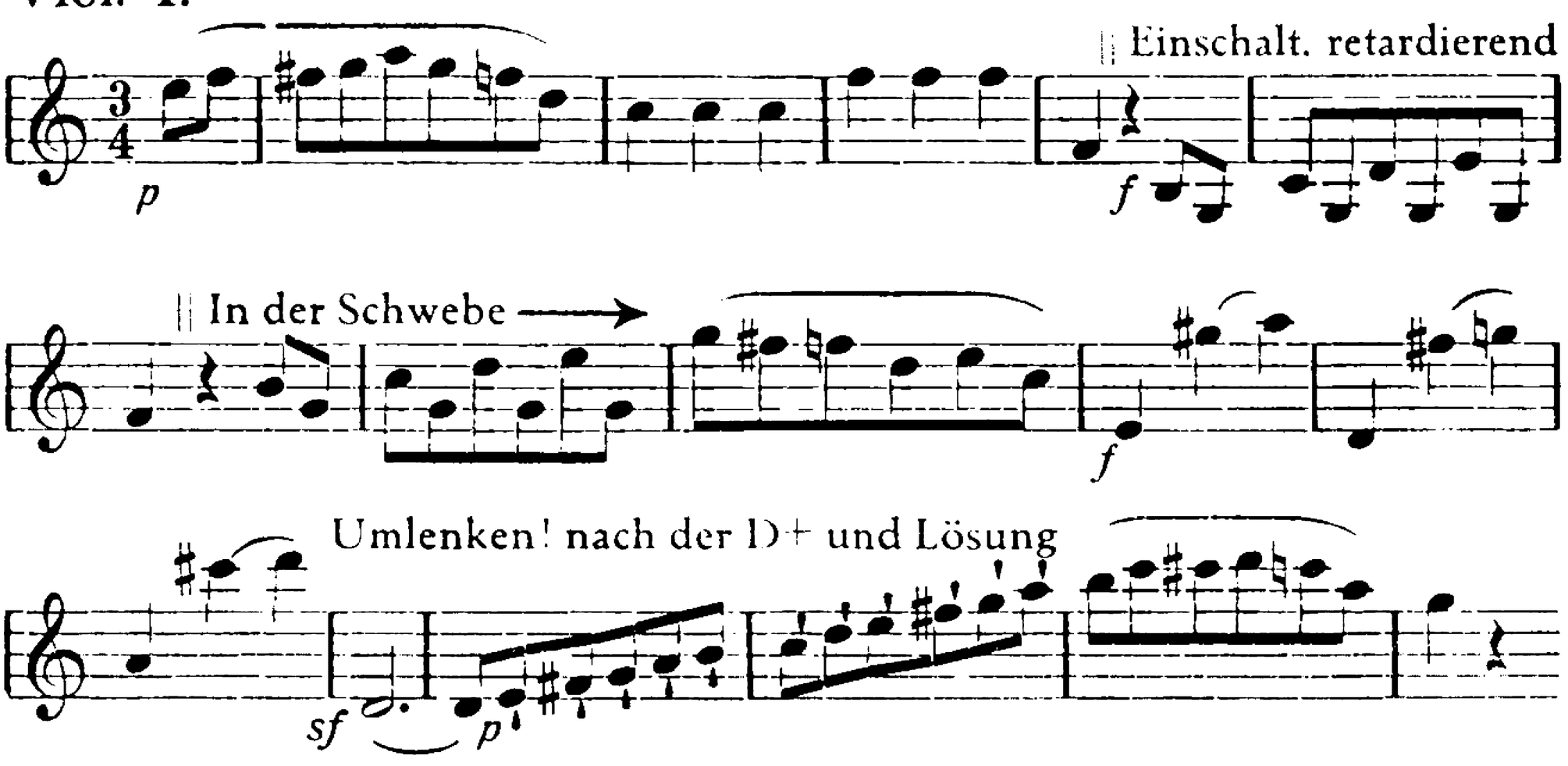
Mozart: Symphonie g-moll, K.-V. 550, Menuetto, Allegro, Viol. I.



[3] Vgl. des Verf. Referat: Mozarts Menuett-Typen; in: Kongreßber. über die Musikwissenschaftl. Tagung in Salzburg 1931 (soll alsbald im Druck erscheinen).

Nr. 128.

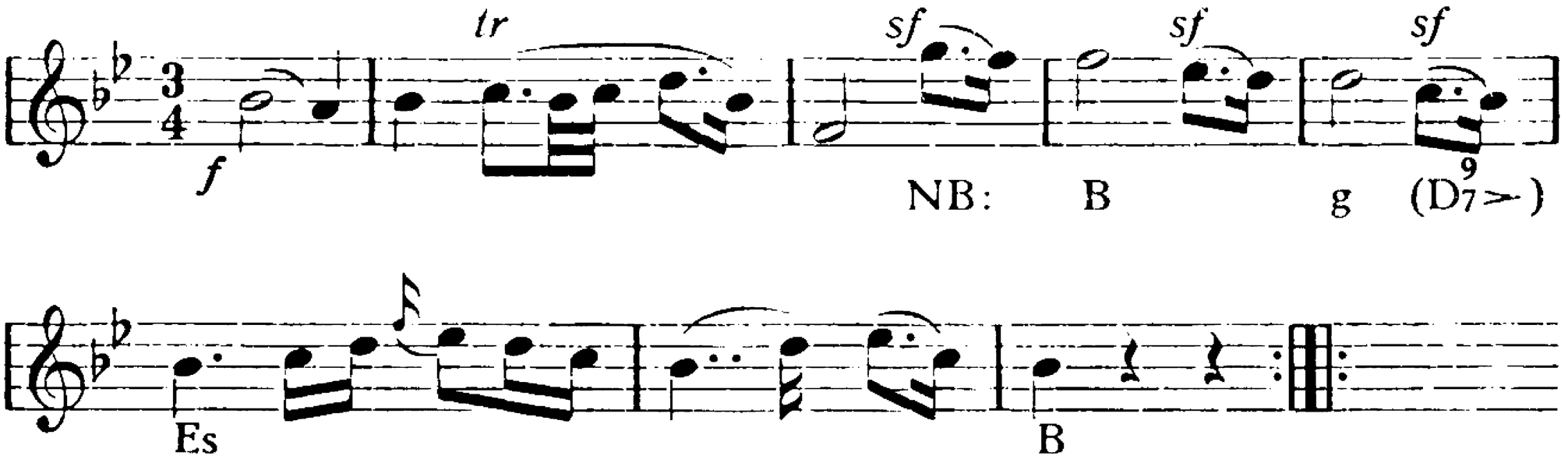
Mozart: Streichquartett C=dur, K.=V. 465, Menuetto, Allegretto, Viol. I.



Selbst im engen Rahmen einer Achttaktperiode kann durch Verkürzung des Vordersatzes auf ein Dreitaktmotiv und durch motivisch=modulatorische Künste das Nachsatzgefüge in solchem Maße aufgelockert werden, daß die Endlösung als Pointe erscheint.

Nr. 129.

Mozart: Streichquartett B=dur, K.=V. 458, Menuetto, Moderato, Viol. I.

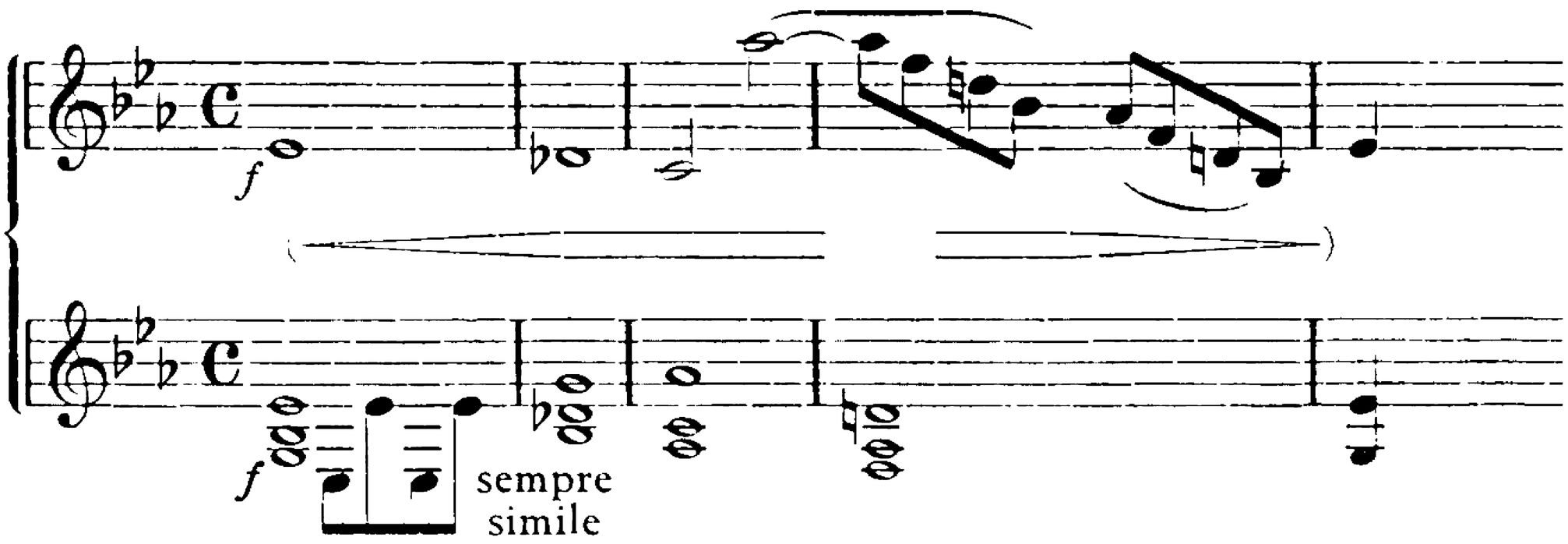


Nicht viel anders ist der Sinn, den Mozart oftmals mit der auffallend frühzeitigen Einführung der *Subdominante* verbindet[4]: auch hierbei handelt es sich in erster Linie um eine Verlängerung der „vegetativen" Entfaltung, des „Erblühens".

[4] Vgl. auch z. B. das Andante der Es=dur Symphonie K.=V. 543 und das Anfangsthema der F=dur Klaviersonate K.=V. 332.

Nr. 130.

Mozart: Klavierquartett Es-dur, K.-V. 493, Allegro, Viol. u. Pfte.



Die abgelegenere „linksseitige" Klangverwandtschaft gleich zu Beginn erhöht die tonale Spannung; erst gegen Ende des Abschnitts lenkt die harmonische Entwickelung — zugleich mit dem lösenden Abstieg des Melos — zur Tonika zurück.

Man darf allerdings nicht erwarten, daß die gleiche personaltypische Eigenart die *Großform* allerorten erfüllt; ist es doch bekannt, daß Mozart im Formalen nicht in dem Maße individuellen Lösungen nachstrebte wie Haydn oder Beethoven. Am ungetrübtesten prägen daher wohl die freien *improvisatorischen* Gestalten das Typenhafte aus: ich nenne nur die beiden Klavierphantasien in c-moll und d-moll, die Eröffnungen der Zauberflöten-Ouvertüre und des C-dur-Quartetts (K.-V. 465). In all diesen Stücken kehrt ein Grundverlauf wieder: zu Anfang unbestimmtes Zwielicht, wo nicht gar Dunkel, schweifende Modulationen, verhüllte Klänge, reiche Dissonanzspannungen, bis dann am Ende wie ein schönes Geschenk das befreiende und lösende Licht hereinbricht. Was aber ist dieses Geschehen anderes als das Sinnbild kosmischer „Werdelust", die Verkörperung des lebendigen Urwunders der *Geburt?*

Ludwig van Beethoven (Typus II)

In *Beethovens* Musik verwirklicht sich das Ideal des freien, selbstgesetzlichen Schaffens mit einer zuvor noch unbekannten Eindringlichkeit. Offenbar beruht das zum guten Teil auf der Verbindung wahlverwandter Triebkräfte. Klassische Musik ist in

einem besonderen Ausmaße auf die „Übermittelung von Gehalten" gestellt[5]: damit mag es zusammenhängen, wenn das zielweisende Schaffen des II. Typus in dieser Umgebung eine bedeutsame Förderung erfährt. Unaufhörlich kündet Beethovens Musik das Grundthema der selbstschöpferischen *Freiheit;* moralische Wirkungen gehen darum von ihr aus, denen sich der einfühlungsbegabte Hörer schwerlich zu entziehen vermag. Wer dessen nicht unmittelbar gewiß ist, wie Hugo Wolf[6], mag sich an die gegenständlichen Vorwürfe und ihre Ausdeutung halten (Egmont, Coriolan, Fidelio, Chorphantasie, Missa solemnis, Schluß der 9. Symphonie usw.) Auf derselben Linie liegt ganz gewiß die bekannte Vorliebe Beethovens für das Genremäßige und Rethorische, seine Neigung, der absoluten Musik auf irgendeine Art das Amt des Kündens oder „Sprechens" zuzuweisen, um den Hörer zu „ergreifen".

Indessen: es bedarf gar nicht solcher Beweisgründe aus zweiter Hand, denn die musikalische Gestaltung selbst zeigt überall die gleichen Gehalte: ein Ethos der Überwindung, ein unermüdliches Ringen um Bewährung und Leistung. Beethovens Melos verschmäht naturhaftes Wachstum, ebenso aber auch die Unterwerfung unter ein objektives kosmisches Gesetz. Im „inneren Herzen" waltet der Selbst-Gesetzgeber, der sich dem äußeren Naturlaufe beherrschend entgegenstellt. Diesem aus eigener Machtvollkommenheit formenden Selbste gilt es immerfort neue *Ansatzpunkte* zu verschaffen, denn nur im Ergreifen, in Zugriff und Eingriff, vermag es zu wirken. Ausgangspunkt dieser in hohem Maße zielweisenden und motorischen Gestaltung wird daher das *Elementarmotiv.* So ermöglichen sich etwa gewisse Steigerungen, die unabiässig in gerader Zielrichtung emporstreben, indem sie kraftmotivischer *Überbietung* den organischen Rückschwung außer Kraft setzen.

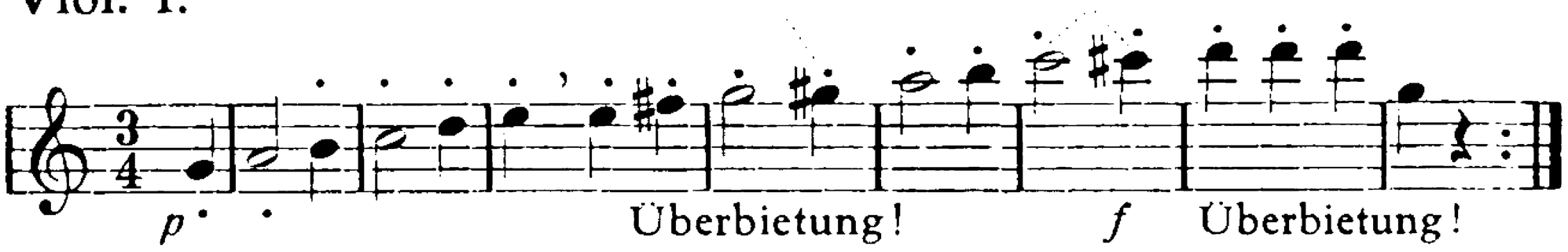
---

[5] H. Besseler: Grundfragen des Musikhörens; in: Jahrbuch d. Musikbibl. Peters für 1925, Leipzig 1929.

[6] „Nach der berauschenden Narkose Wagnerscher Kunst dünkt mich Beethovens Musik wie Himmelsäther und Waldesluft. Jene benimmt mir den Atem und schmettert mich zu Boden, diese aber erweitert die Lungen und befreit den Geist und macht einen förmlich zum guten Menschen, wie die Wagnersche Kunst in ihrer Überfülle einen zum Wurm degradiert." (Brief an E. Kaufmann.)

Nr. 131.

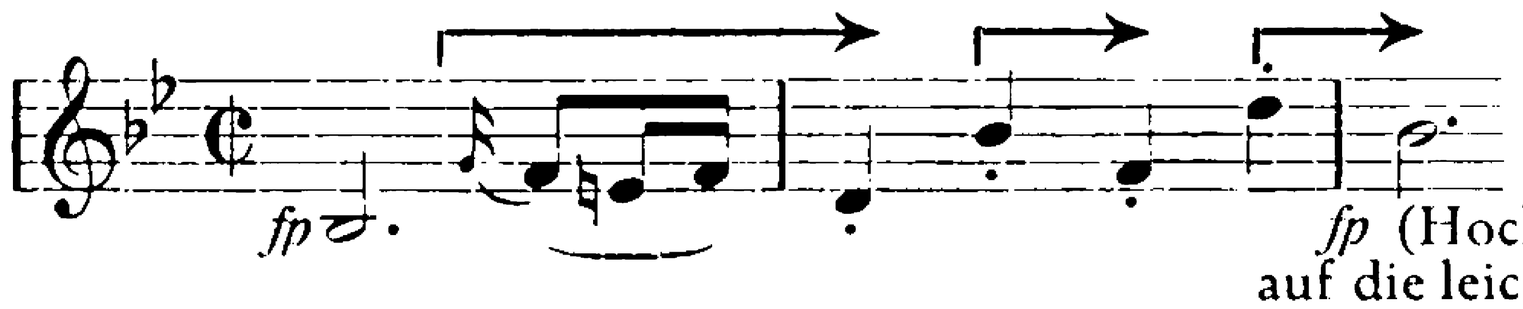
Beethoven: 1. Symphonie, Menuetto, Allegro molto e vivace, Viol. I.



Innerhalb der Phrasen überbieten einander die scharf profilierten und immer erneut anhebenden *Unterteilungsmotive*

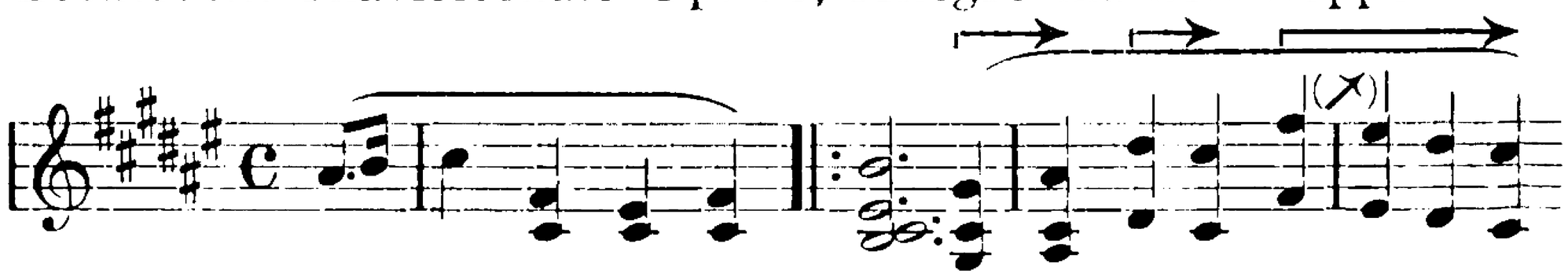
Nr. 132.

Beethoven: Quartett Op. 18 Nr. 6, Allegro con brio, Viol. I.



Nr. 133.

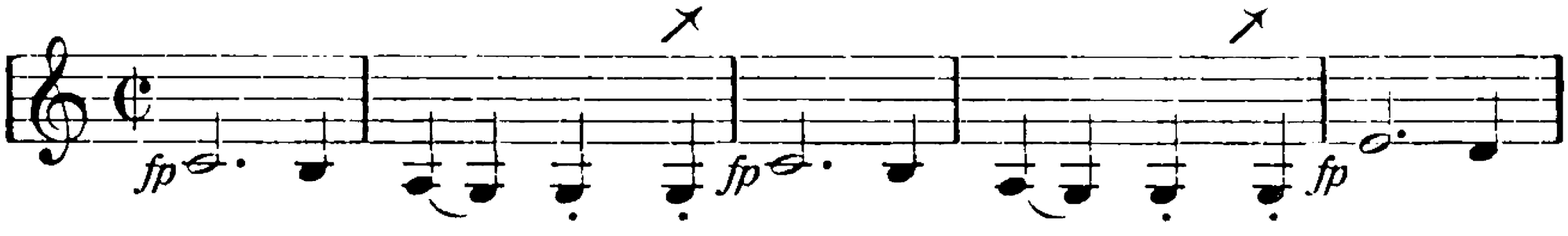
Beethoven: Klaviersonate Op. 78, Allegro ma non troppo.

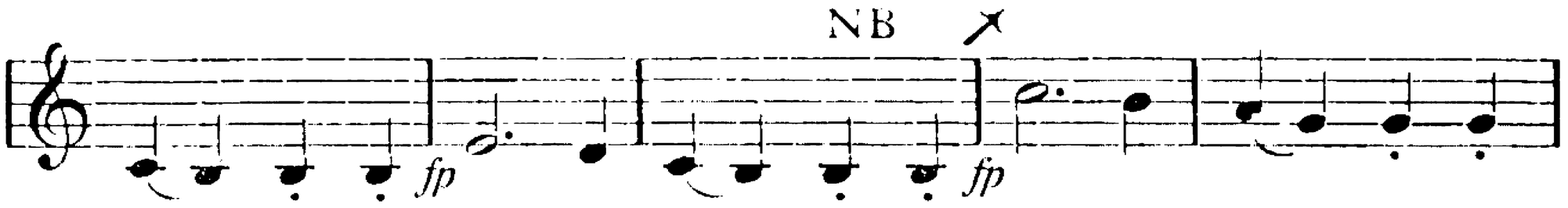


(man achte besonders auf die hochgelagerten, andringenden Auftaktwirkungen); in größeren Verläufen hingegen (Themen, Evolutionen usw.) treten die weiträumigeren Bauglieder in das Überbietungsverhältnis. Nie zuvor wurde die Technik der *motivischen Entwicklung* so folgerichtig angewandt wie von Beethoven: zugunsten der unmittelbaren Verkündung opfert der Komponist willig die Ganzheit und Fülle der melischen Gestalt; um der Leistung, um der Bewegung willen sinkt das melische Element zum untergeordneten Werkzeug herab.

Nr. 134.

Beethoven: 5. Symphonie, Presto, Viol. I.

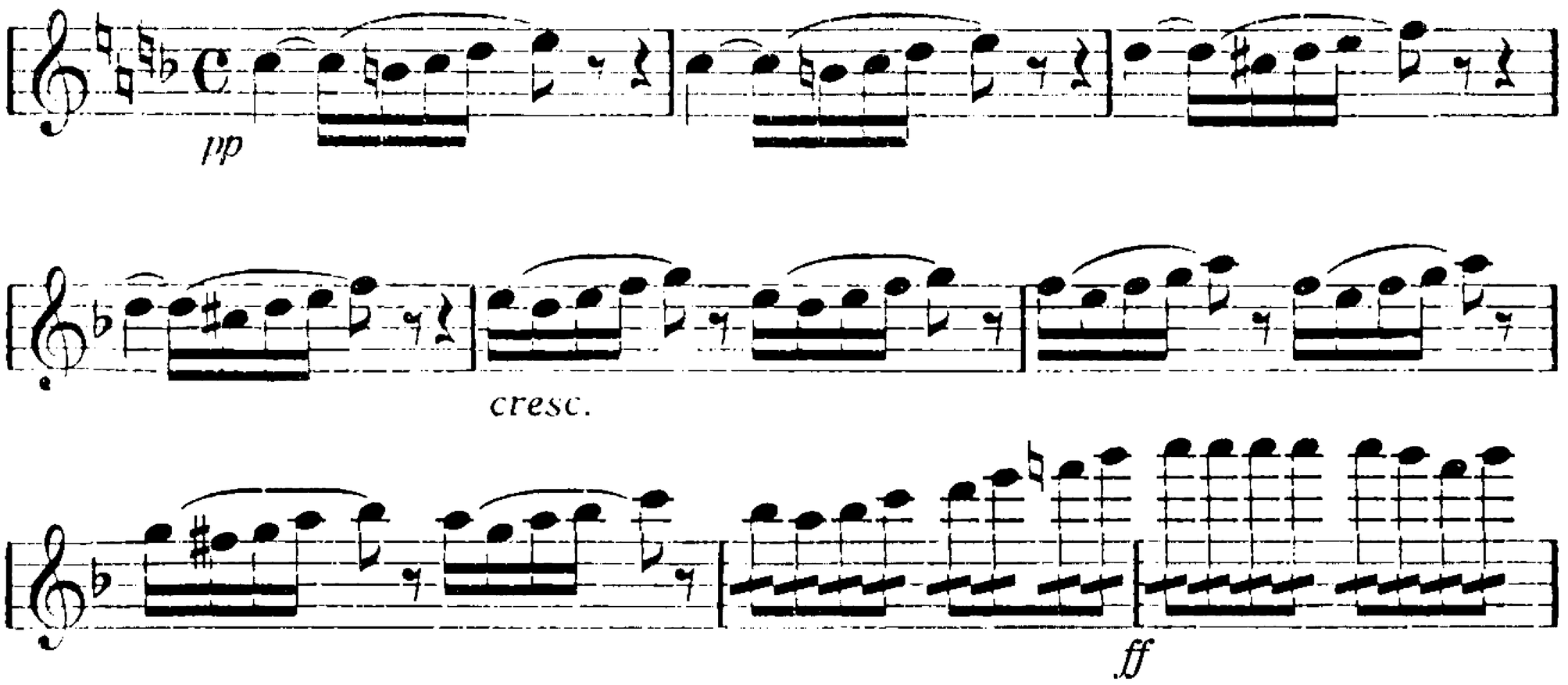




Es ist nur eine Auswirkung dieser Gesinnung, wenn Beethoven begierig die psychologisch-naturalistische Steigerungstechnik der Mannheimer ergreift (erst in seiner letzten Zeit kommt er davon ab), um sie zu ungeheuren Größenmaßen auszuweiten. Als Paradigma dürfen die Themen der *Eröffnungssätze*[7] gelten. Von der ersten f-moll-Klaviersonate bis zur Appassionata eine immer stärker verdichtete und breiter ausladende Kette von Überbietungen, langsam beginnend, sequenzartig hinaufgetragen, zerkleinert und beschleunigt, bis am Ende die „Verklärung" aufleuchtet: das Ganze ein heroischer Kampf um die Selbstbewährung. Ich führe nur einige wohlbekannte Themen an, in denen die „Mechanik" des Vorgangs besonders handgreiflich zutage tritt.

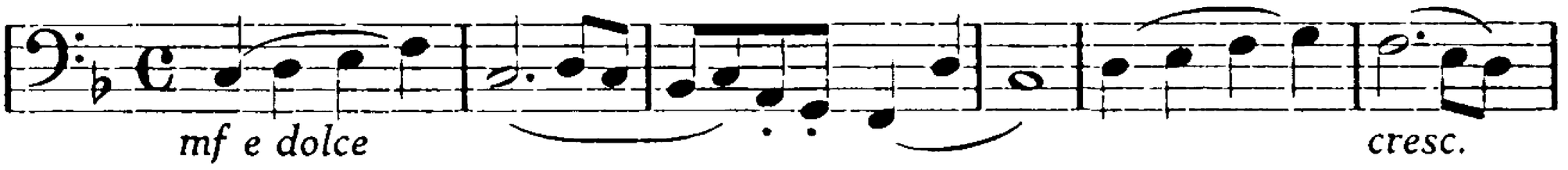
Nr. 135.

Beethoven: Egmont-Ouverture, Op. 84, Allegro con brio, Viol. I.

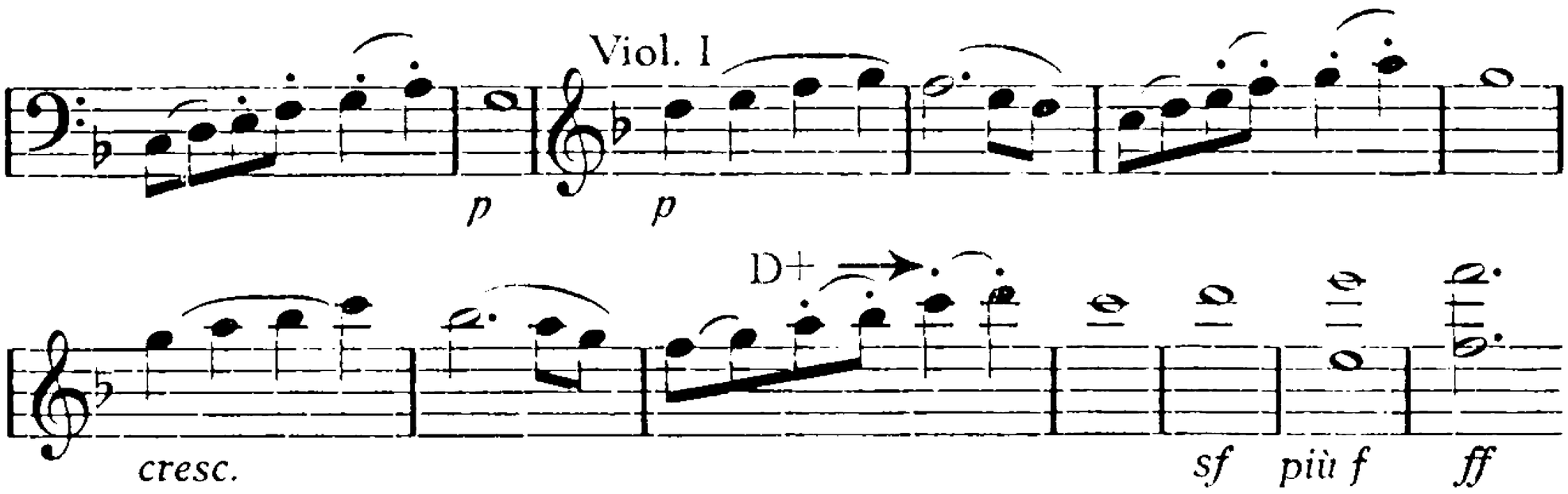


Nr. 136.

Beethoven: Quartett Op. 59 Nr. 1, Allegro, Vc.

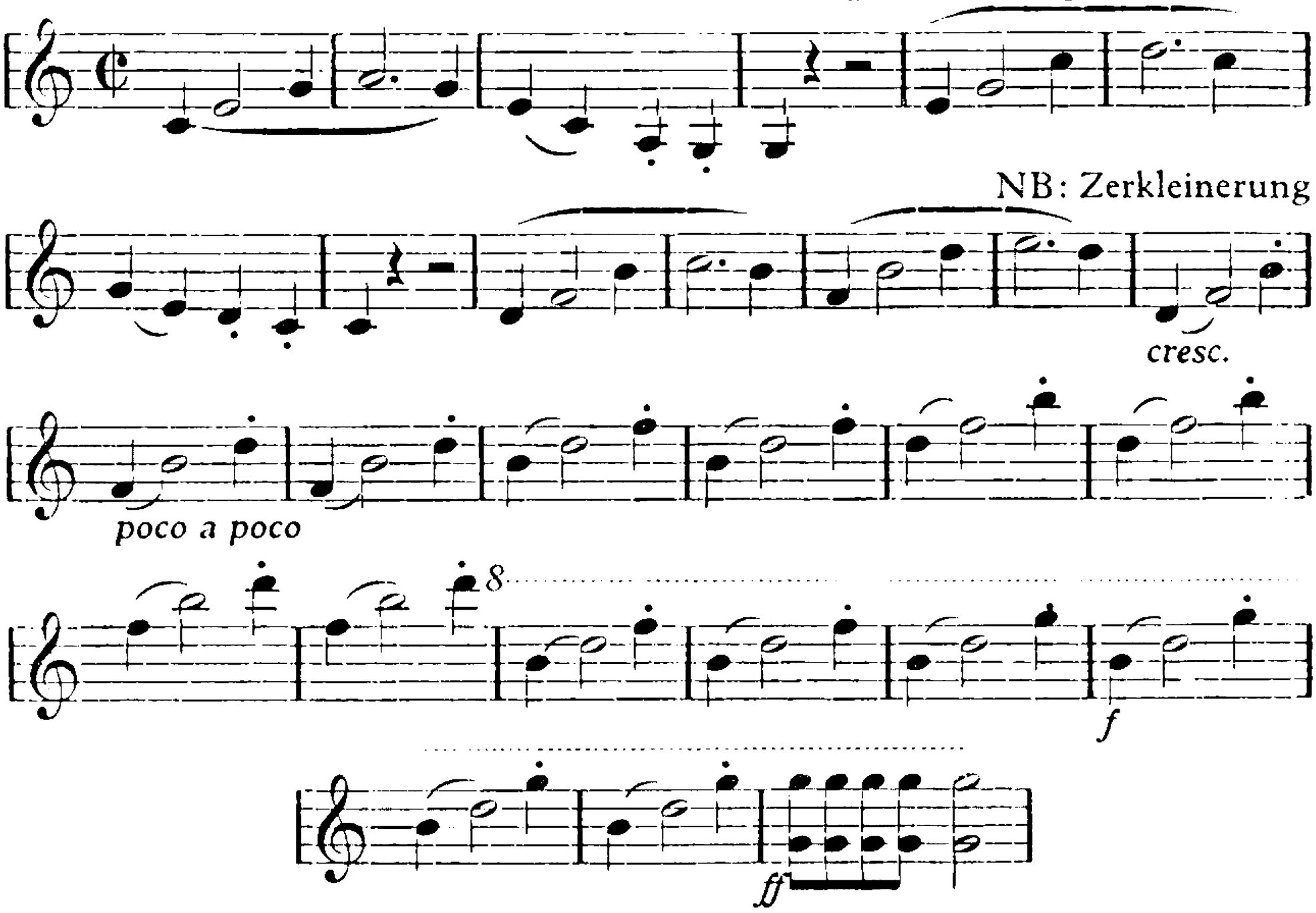


[7] Vgl. J. Baum: Das erste Sonatenthema bei Beethoven, Diss. phil. Erlangen 1923.



Nr. 137.

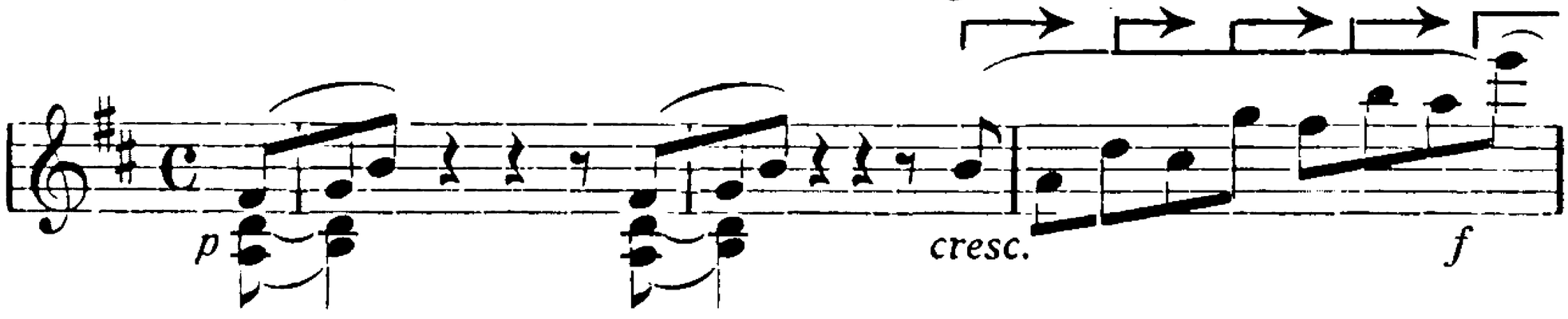
Beethoven: Leonoren=Ouvertüre Nr. 3, Op. 72, Allegro, Viol. I.

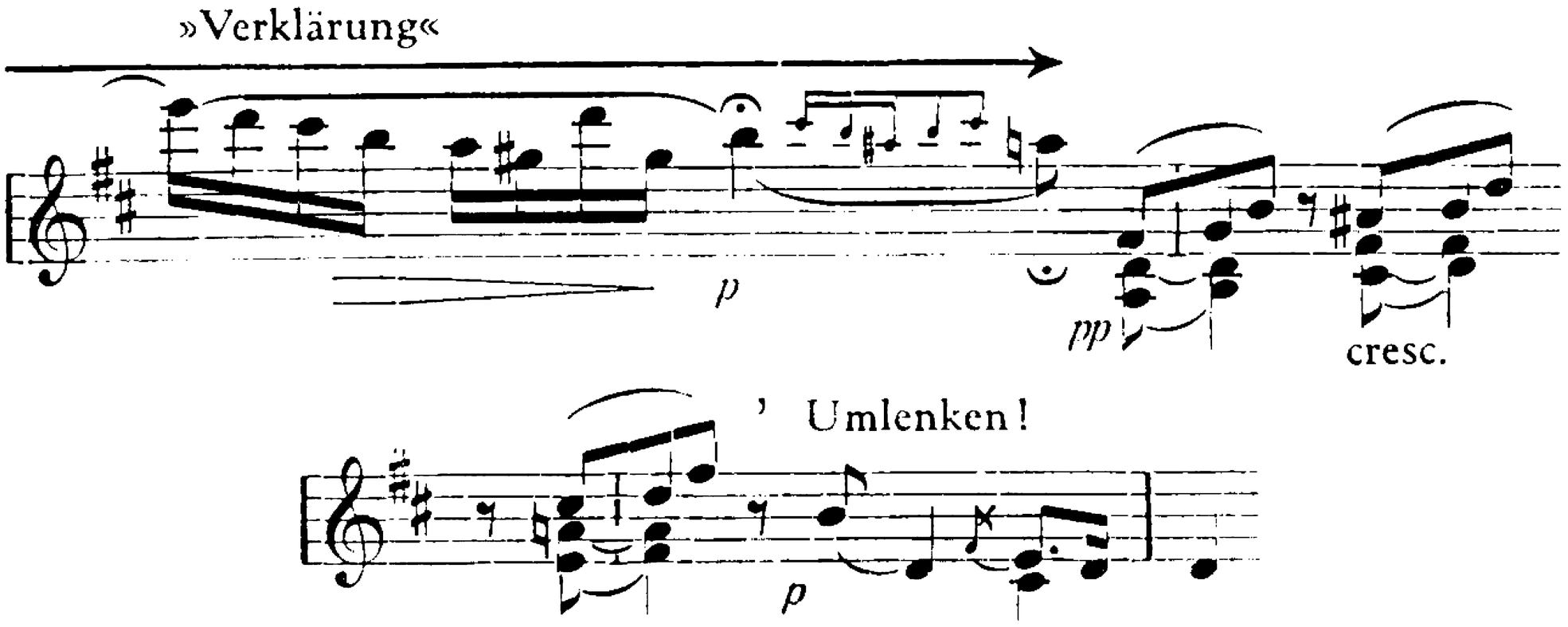


Eine eigentümliche Abwandlung des gleichen Aufbaues bringen manche *Themen der Schlußsätze* aus der ersten und mittleren Schaffenszeit. Ganz unverhüllt zeigen z. B. die Finales der Kla=viersonaten Op. 10 Nr. 1 und Nr. 3

Nr. 138.

Beethoven: Op. 10 Nr. 3, Rondo, Allegro.



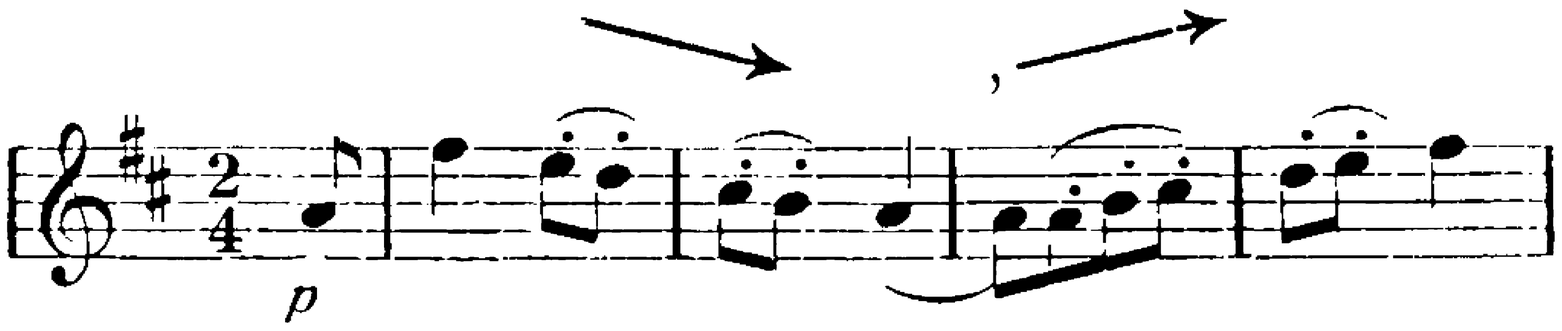


eine fast karikaturenhafte Nachzeichnung der heroischen Eröffnungsthemen. Ein zugespitzter Überbietungsverlauf, eine fast zu rasch erreichte „Verklärung“ wird vom Nachsatze förmlich „zunichte gemacht“. Die humoristische Auflösung erinnert lebhaft an die „umlenkenden“ Pointen der *Scherzi*, deren Gehalte G. Becking[8] so eingehend ergründet und beschrieben hat, daß ich mir eine nochmalige Erörterung des Gegenstandes ersparen darf. Kennzeichnend ist stets die scharfe Abknickung, das „Zunichtewerden“ einer hochgespannten Erwartung, kantisch gesprochen.

Im Werke des jüngeren Beethoven sind gewisse Anklänge an Haydns und Mozarts verbindlich gerundete Linien keineswegs selten. Als prototypisch dürfen wohl kantable Entsprechungen (mit Richtungswechsel) nach Art der folgenden Stelle gelten:

Nr. 139.

Beethoven: Quartett Op. 18 Nr. 5, Andante cantabile, Viol. I.



Sinnverwandtes birgt der „singende“ Altersstil der letzten Klaviersonaten und Quartette. Nun bleibt aber in all diesen Fällen das aktive Ethos Beethovens ungebrochen. Die ausgleichenden, polarischen Lösungen Haydns und Mozarts sind dem sentimenta-

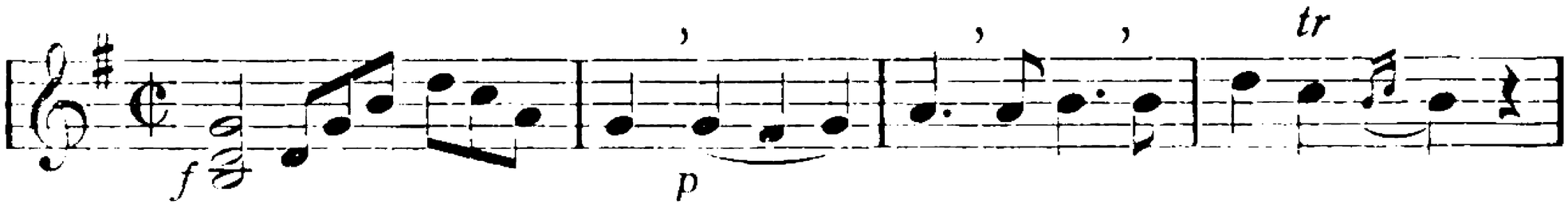
[8] Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema. Abhandlungen des Sächsischen Staatlichen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft, Heft 2, Leipzig 1921.

lischen Gestalter verwehrt. Irgendwo liegt immer eine Bruchstelle, ein neuer „Ansatz", zwischen den liedhaften Reimen (im vorigen Beispiel zwischen T. 2 u. 3), so daß am Ende auch der Richtungswechsel eine *Leistung* verkörpert.

Weil Schaffen ihm soviel wie „Prägen" bedeutet, darum bedarf Beethoven eines Diskontinuums. So nimmt er die *Tonwiederholung* vielfach als ein Unterbrechungsmittel, um den Unterteilungsmotiven oder Phrasen neue Angriffspunkte zu verschaffen.

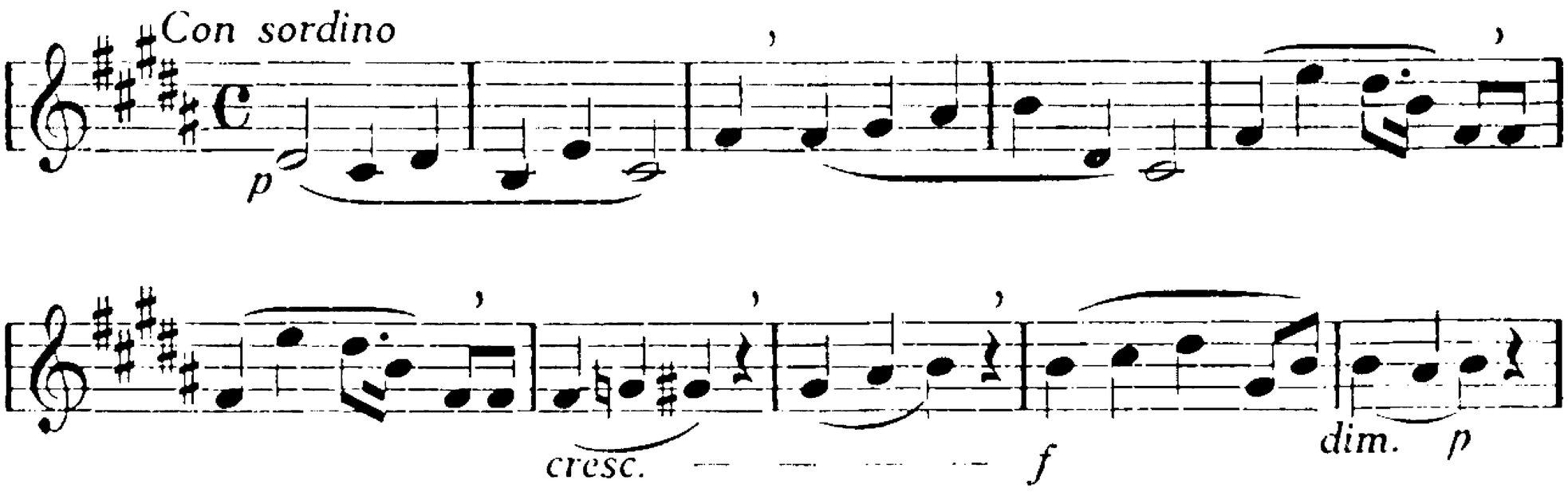
Nr. 140.

Beethoven: Klaviersonate Op. 49, Nr. 2, Allegro ma non troppo.



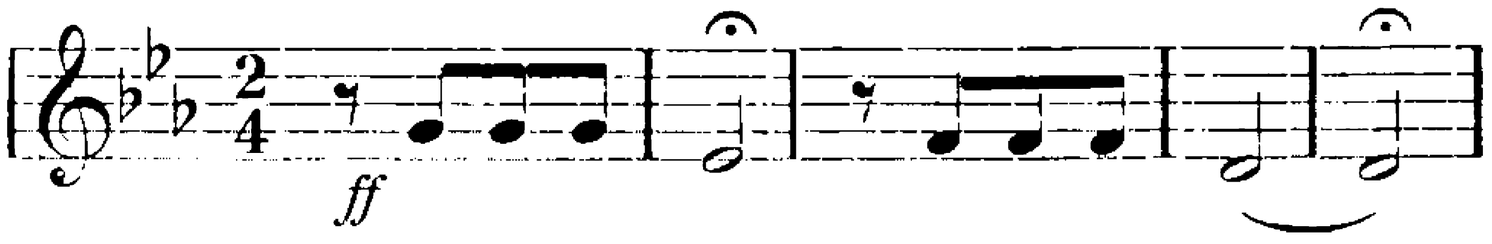
Nr. 141.

Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5, Es-dur, Op. 73, Adagio un poco mosso, Viol. I.



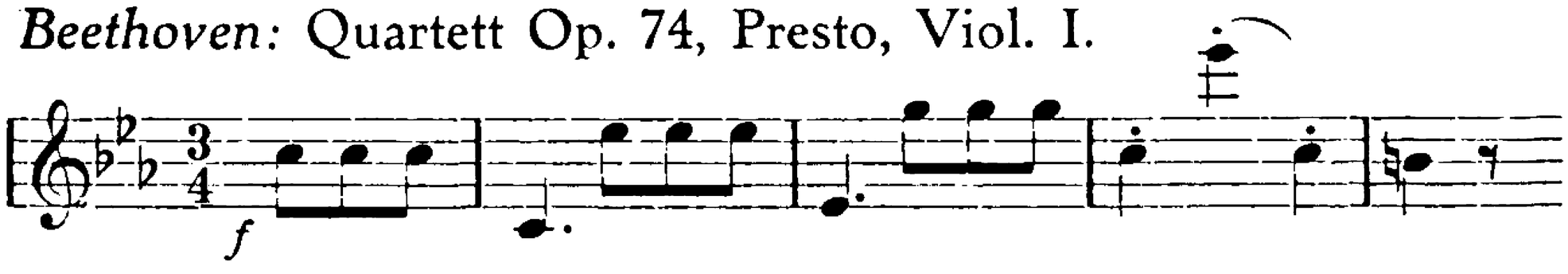
Nr. 142.

Beethoven: 5. Symphonie, Allegro con brio, Viol. I.



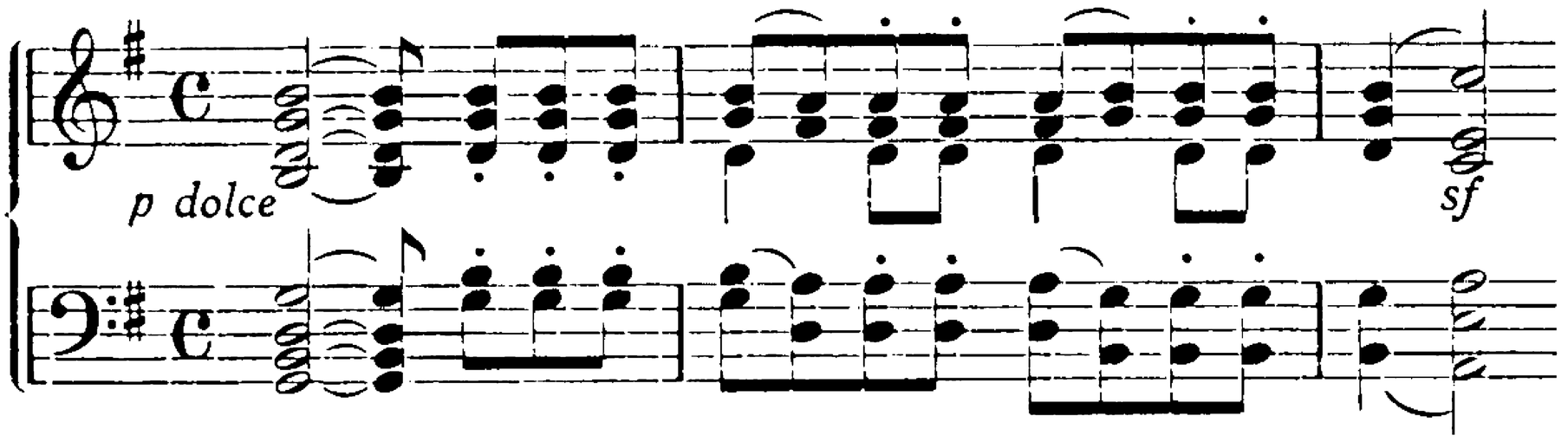
Nr. 143.

Beethoven: Quartett Op. 74, Presto, Viol. I.



Nr. 144.

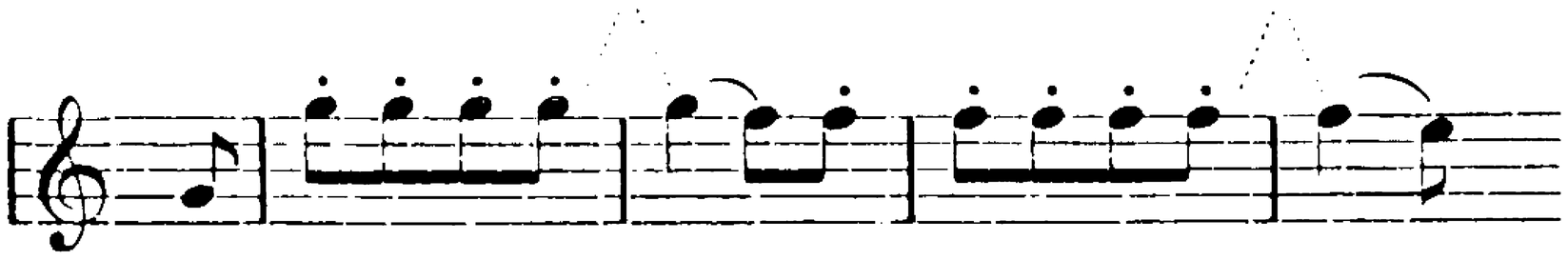
Beethoven: Klavierkonzert Op. 58, Allegro moderato, Pfte.



Der Ausdruck des kraftvollen „Zupackens“ überwiegt in jedem Falle, so daß von eigentlichen Lösungen, satten Erfüllungen, wie sie Mozart hundertfach geschrieben hat, nie die Rede sein kann, selbst dann nicht, wenn das Notenbild dem Mozartstil nahezukommen scheint.

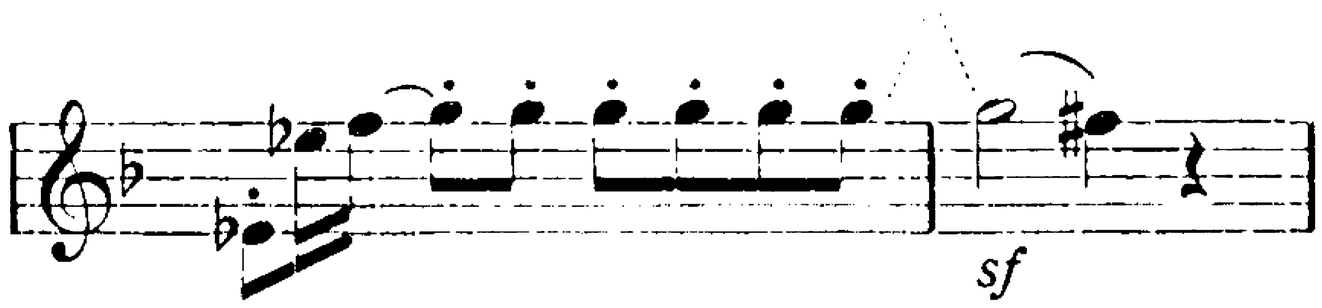
Nr. 145.

Beethoven: 1. Symphonie, Allegro molto, Viol. I.



Nr. 146.

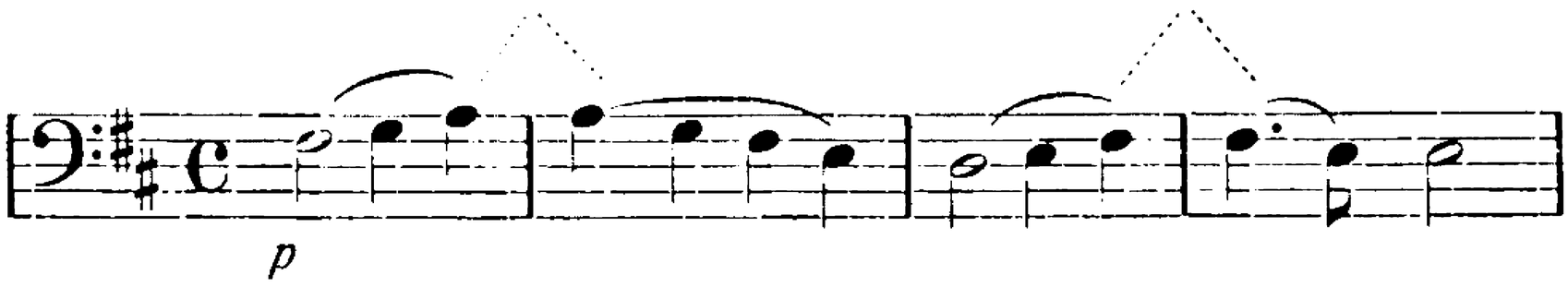
Beethoven: Violinsonate Op. 24, Violine, Allegro.



Dergleichen pathetische „*Aufstützungen*“

Nr. 147.

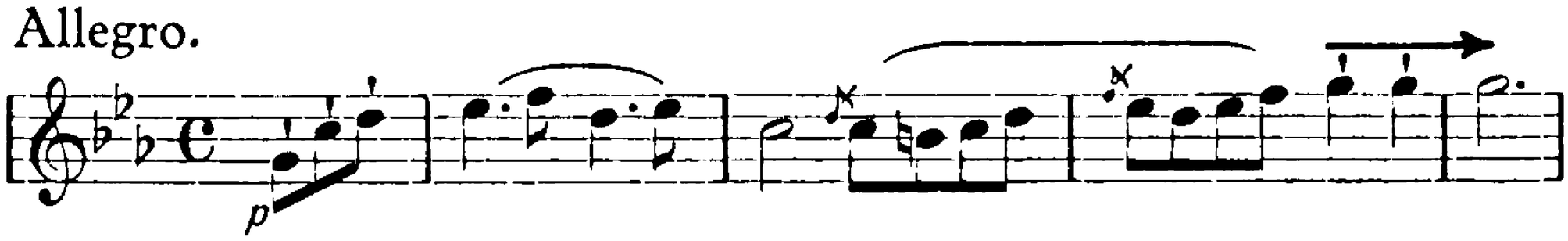
Beethoven: 9. Symphonie, Allegro assai, Vc. u. Kb.



sind ebenso kennzeichnend für Beethovens Art wie die eindringlich dahingehämmerten Tonhäufungen am Halbsatzende, deren Bedeutung sich ganz im Hindrängen und Zielweisen auf künftiges Geschehen erschöpft.

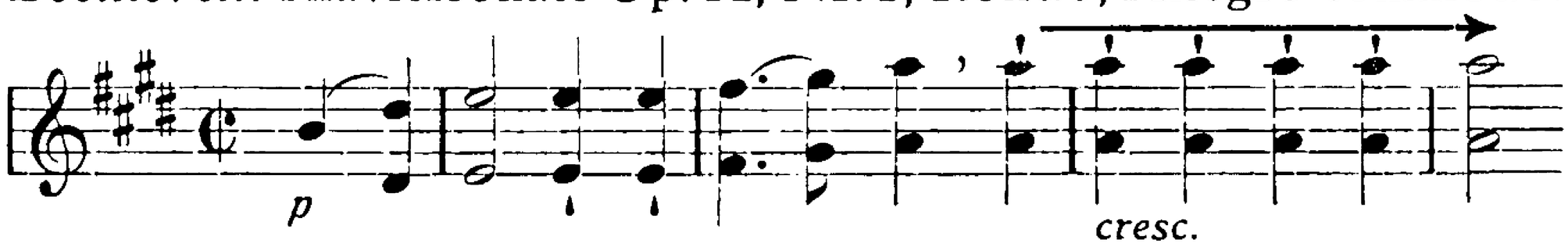
Nr. 148.

Beethoven: Klaviersonate Pathétique c-moll, Op. 13, Rondo, Allegro.



Nr. 149.

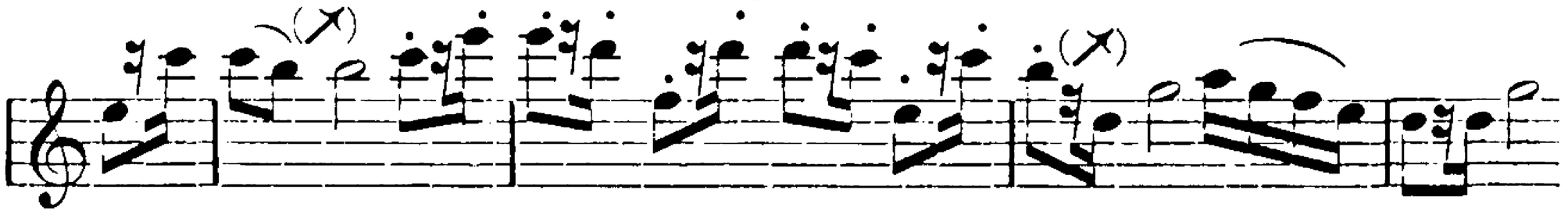
Beethoven: Klaviersonate Op. 14, Nr. 1, Rondo, Allegro commodo.



Die Lösung wird um so wirksamer vereitelt, falls Dissonanzspannungen im Spiele sind, wie z. B. im T. 3—4 von Nr. 149. Entwirklichung der Gegenwart um eines fernen, letzthin unerreichbaren Zieles willen! Wie Beethovens idealistisches Gestaltertum die *Leittöne* preßt und knetet und als Widerstände nimmt, erläutern die folgenden Beispiele.

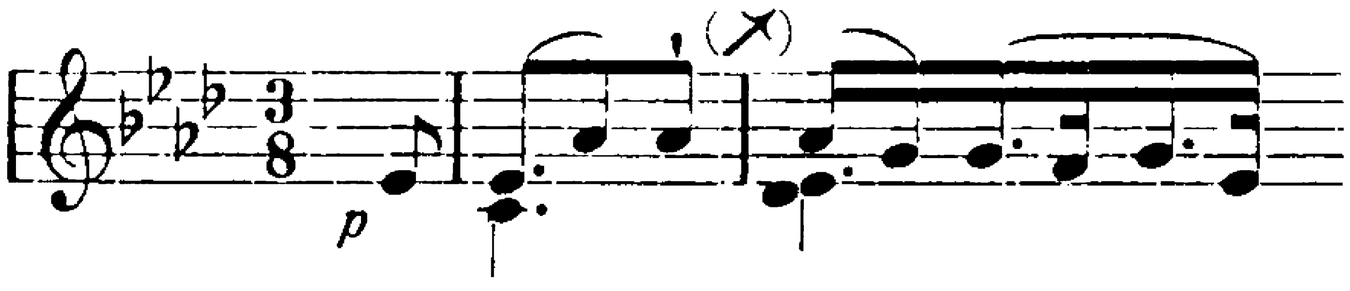
Nr. 150.

Beethoven: 5. Symphonie, Allegro, Viol. I.



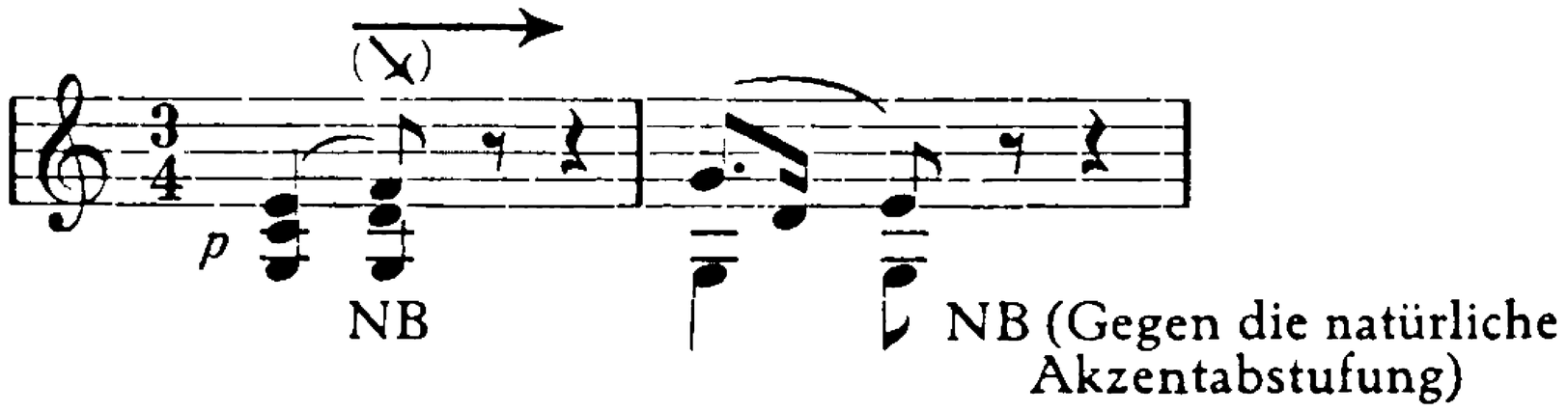
Nr. 151.

Beethoven: Klaviersonate Op. 26, Andante con Variazioni.



Nr. 152.

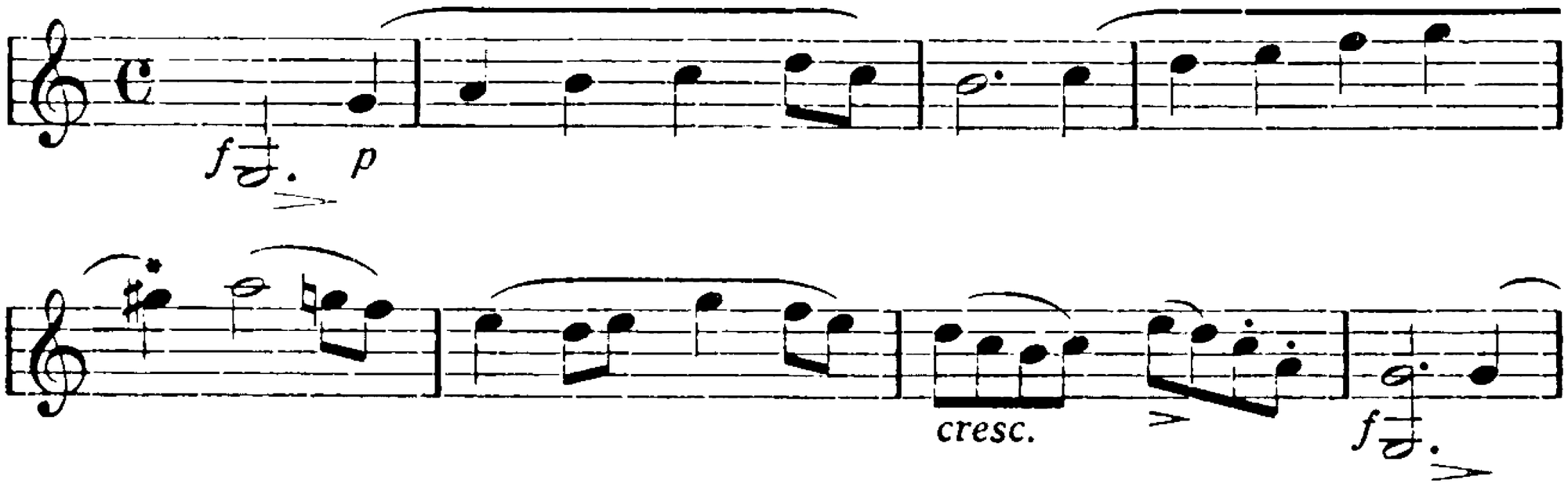
Beethoven: Klaviersonate Op. 7, Es-dur, Largo, con gran espressione.



Die *Halbtonfolge* ist ihm ein Steigerungsmittel, dessen Sinn sich im steten Vorwärtsdrängen bewährt,

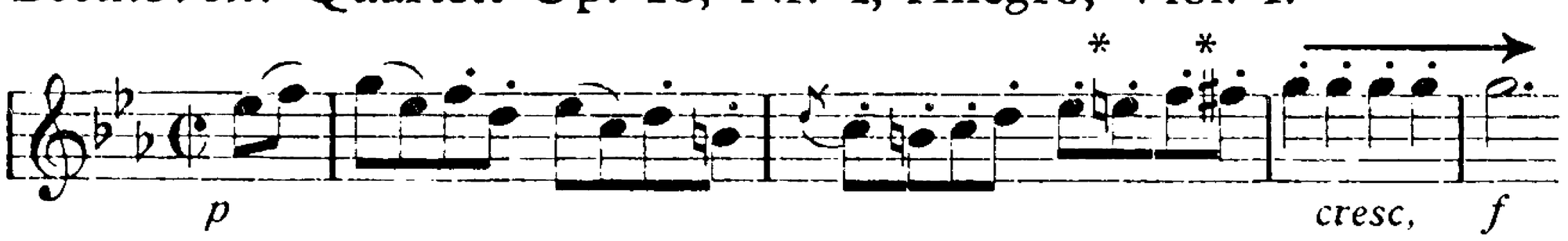
Nr. 153.

Beethoven: Leonoren-Ouvertüre Op. 138, Nr. 1, Andante con moto, Viol. I.



Nr. 154.

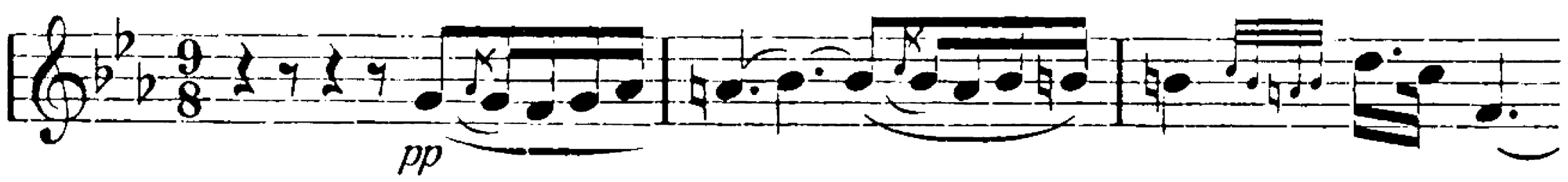
Beethoven: Quartett Op. 18, Nr. 4, Allegro, Viol. I.



nicht in jenem „Verweile doch, du bist so schön", das Mozarts enthusiastische Schwellungen auszusprechen scheinen. An ähnlichen Beispielen nenne ich noch: op. 31 Nr. 1, Adagio; op. 22 Nr. 1, Rondo; op. 13 Nr. 8, Adagio; op. 19, Allegro; 8. Symphonie, Menuetto. Vielfach liegt es am ganzen Zug der Melodie, daß der Chromaschritt förmlich „erkämpft" wird;

Nr. 155.

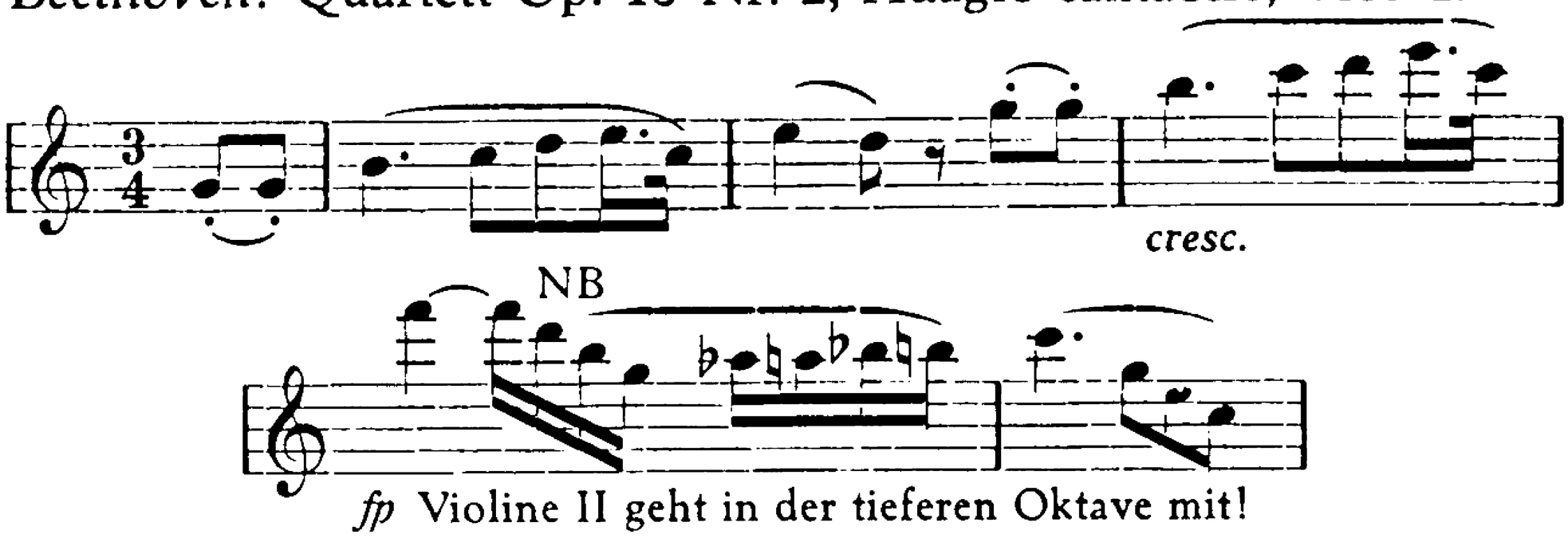
Beethoven: Klaviersonate Op. 22, Adagio con molt' espressione.



anderswo sorgt dass Verhalten der *Begleitstimmen* dafür, daß die Lösung ausbleibt.

Nr. 156.

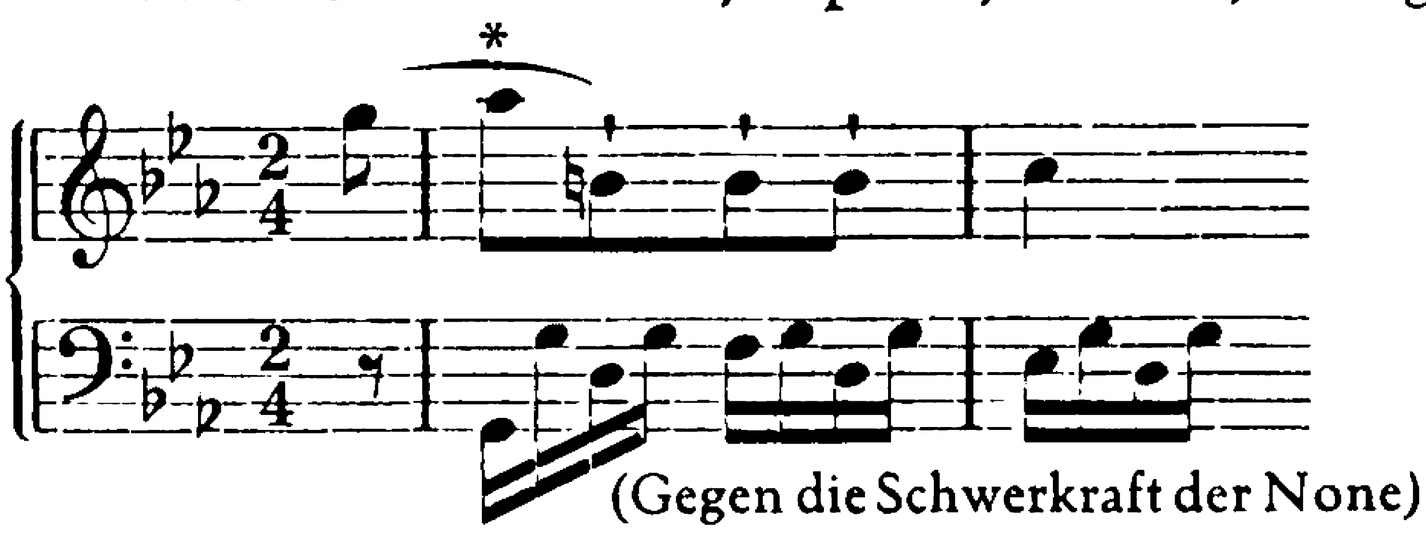
Beethoven: Quartett Op. 18 Nr. 2, Adagio cantabile, Viol. I.



Weil nur die Leistung, nicht aber die Erfüllung gilt, darum verhalten sich die *Dissonanzen* für Beethoven wie schwere Blöcke, die man aus dem Wege räumen oder übersteigen muß; auf die Lösung wird wenig Gewicht gelegt. Hier einige Beispiele, deren technische Eigentümlichkeit mit Stichworten bezeichnet sei:

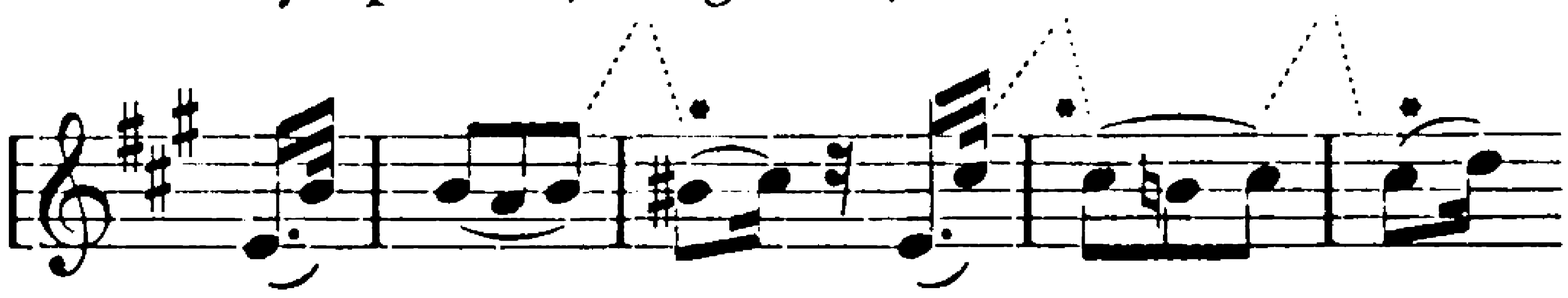
Nr. 157.

Beethoven: Klavierkonzert c-moll, Op. 37, Rondo, Allegro.



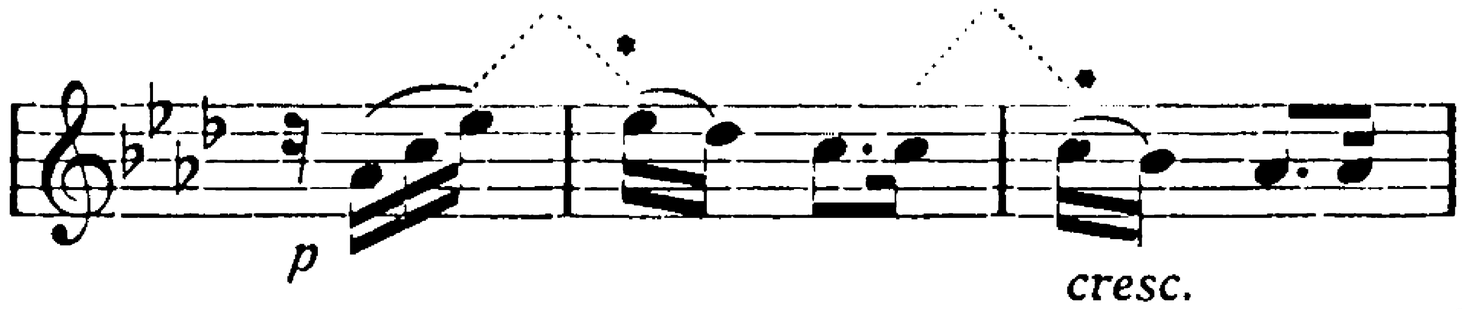
Nr. 158.

Beethoven: 2. Symphonie, Larghetto, Viol. I.



Nr. 159.

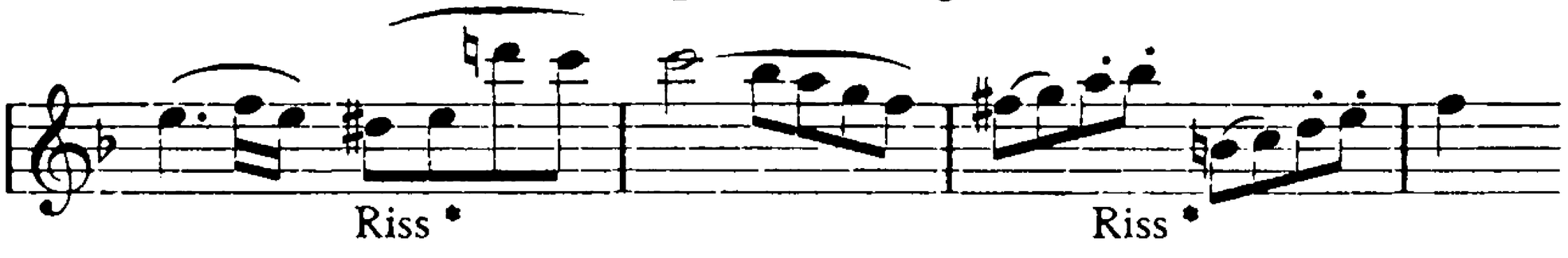
Beethoven: 5. Symphonie, Andante con moto, Viol. I.



(Der Auftakt bemächtigt sich des dissonanten Schwerpunkttones kraft eindringlicher Tonwiederholung oder chromatischer Führung.)

Nr. 160.

Beethoven: Violinsonate Op. 24, Allegro.



(Mozarts Chromatik und Dissonanzbehandlung umgedeutet; die Linie „ergreift" förmlich die Dissonanz.)

Fast die gleiche Bedeutung eines zu überwindenden Widerstandes haben Beethovens *Synkopen;* entweder geschieht die Hemmung unvermittelt, gleichsam im „letzten Augenblick",

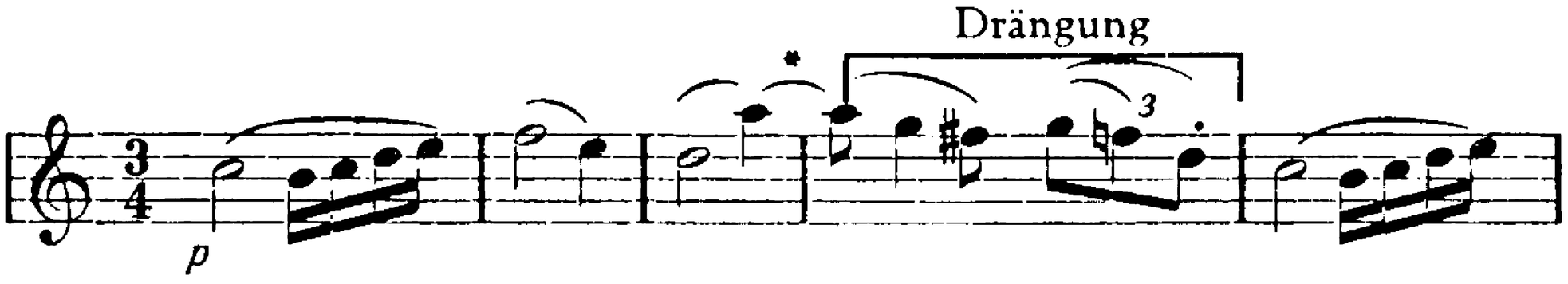
Nr. 161.

Beethoven: Klaviersonate Op. 10, Nr. 3, Presto.

oder es fehlt die Entspannung, sei es nun, daß rhythmische oder chromatische Verwickelungen sie hindern,

Nr. 162.

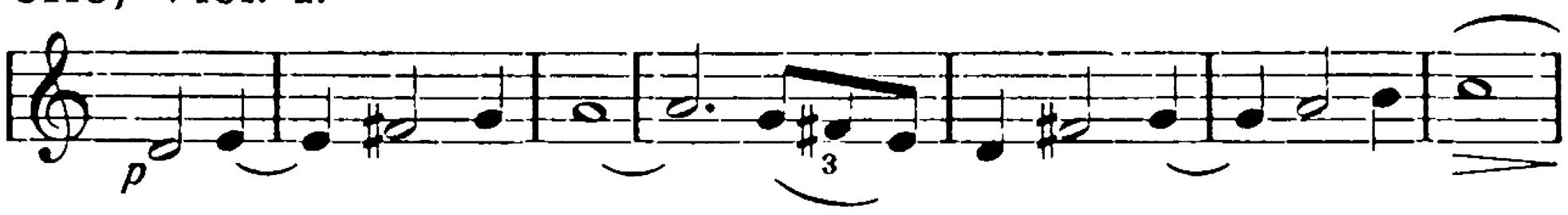
Beethoven: Quartett Op. 59 Nr. 3, Menuetto, Grazioso, Viol. I.



oder daß die Linie unaufhaltsam nach der Höhe strebt,

Nr. 163.

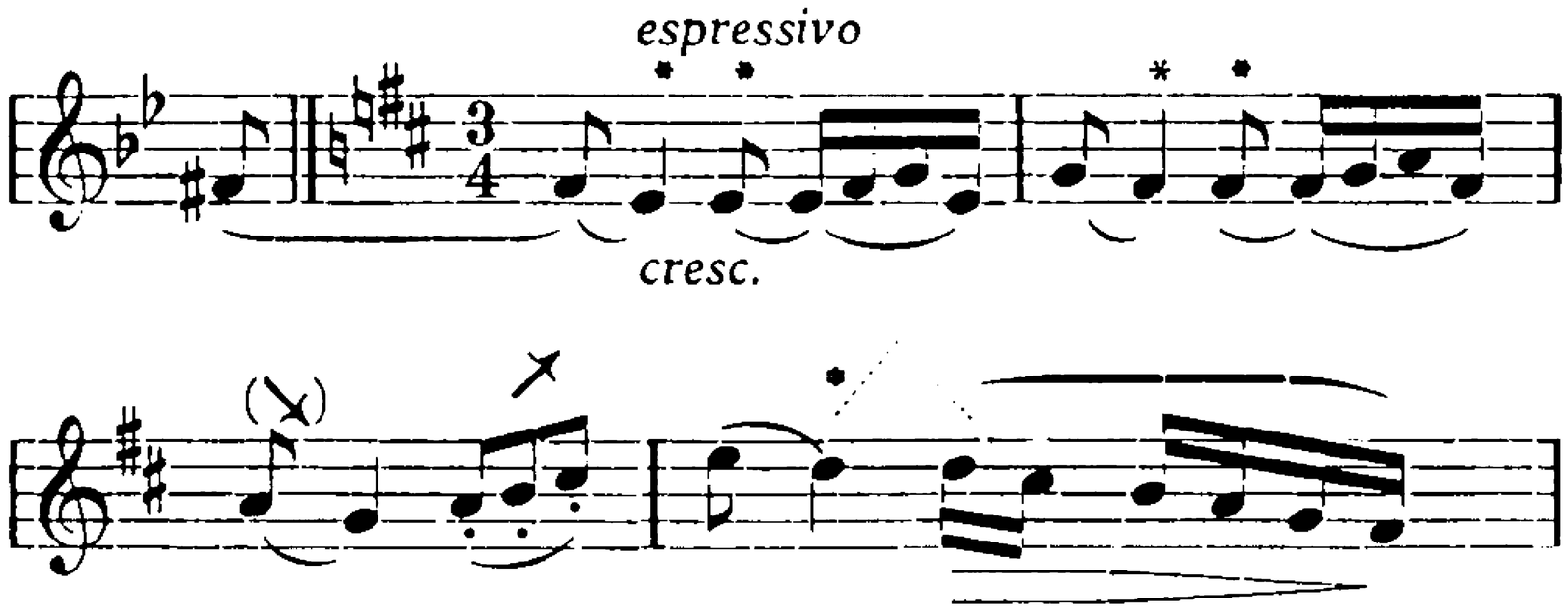
Beethoven: Leonoren-Ouvertüre Nr. 1 Op. 138, Allegro con brio, Viol. I.



oder daß Tonwiederholung den lösenden Strom unterbricht.

Nr. 164.

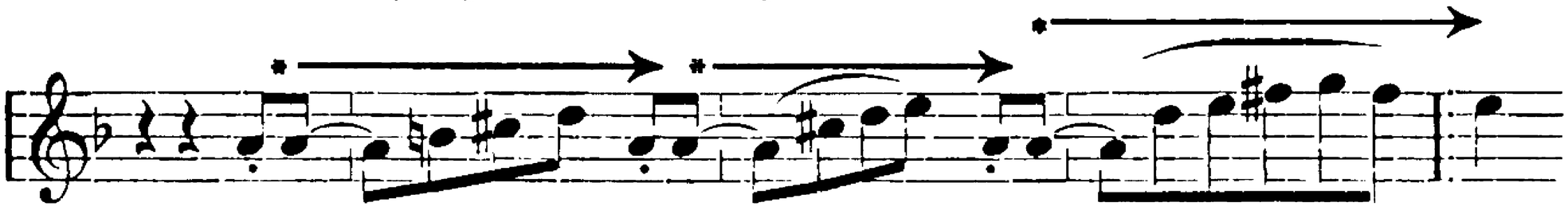
Beethoven: 9. Symphonie, Andante moderato, Viol. II.



In jedem Falle entreißt sich das Melos den Vergangenheitsbindungen, um künftiges Feld zu erobern. Die folgenden Beispiele zeigen die gleiche Erscheinung bei schärfster Herausmeißelung der motivischen Einschnitte.

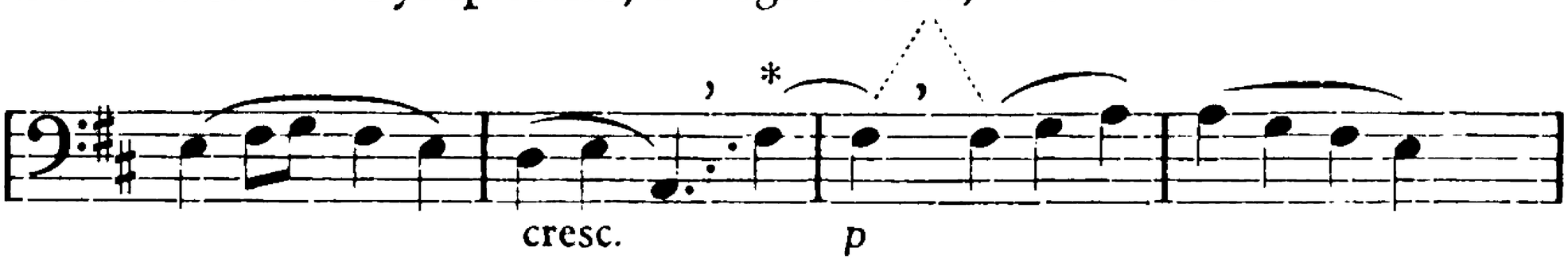
Nr. 165.

Beethoven: 8. Symphonie, Allegro vivace e con brio, Viol. I.



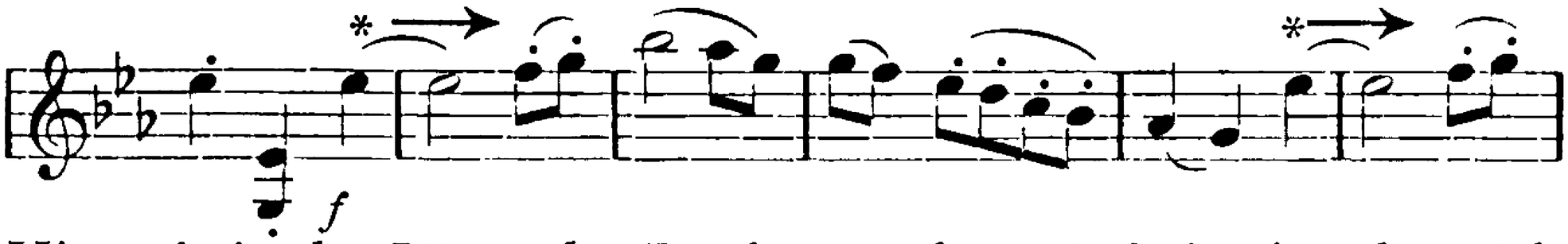
Nr. 166.

Beethoven: 9. Symphonie, Allegro assai, Vc. u. Kb.



Nr. 167.

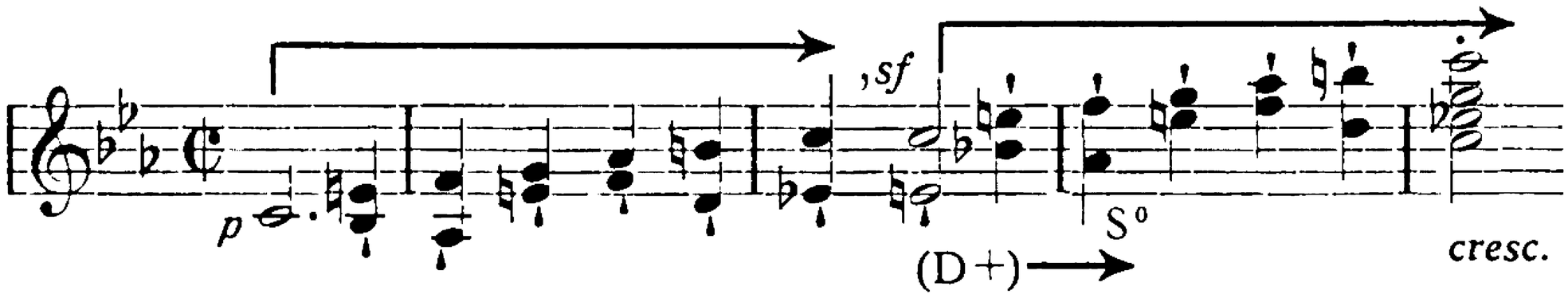
Beethoven: Quartett Op. 127, Allegro, Viol. I, T. 16 ff.



Hier wie in der Länge der Beethovenschen *Auftakte* kündigt sich mit ungeheurer Eindringlichkeit ein Zeiterlebnis an, welches die lebendige Gegenwart der Zukunft aufopfert: ein immerwährendes „Vorwärts, Hinan, Aufwärts"!

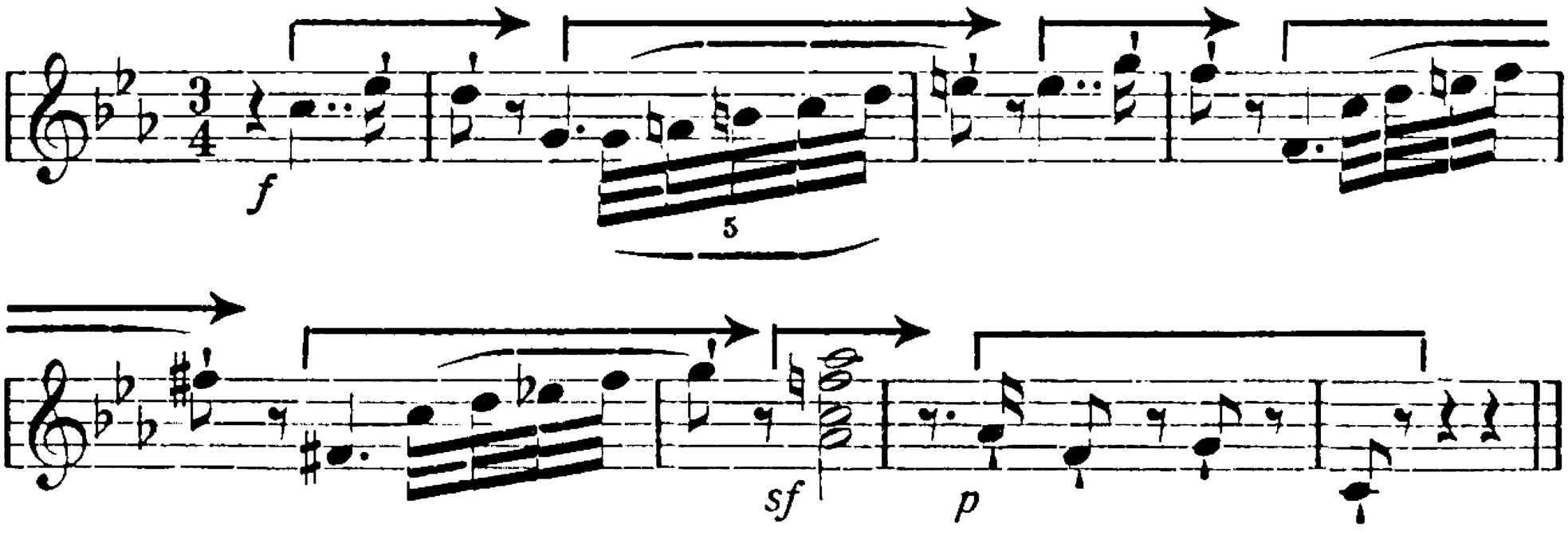
Nr. 168.

Beethoven: Klaviersonate Pathétique Op. 13, Allegro molto e con brio.



Nr. 169.

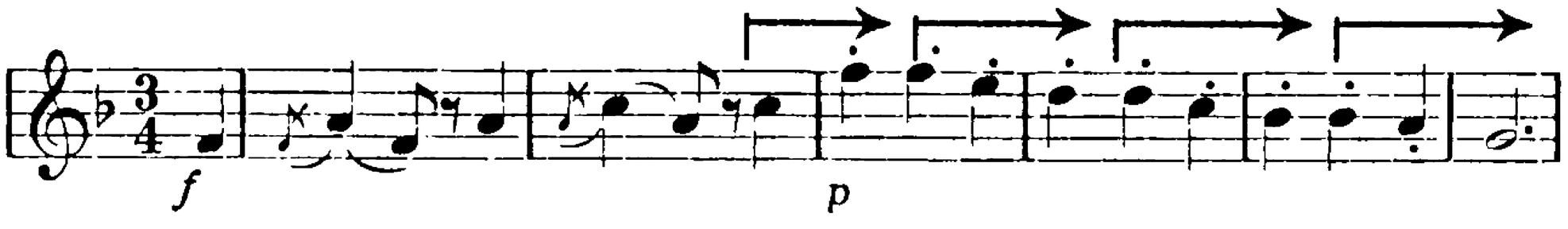
Beethoven: 32 Variationen in c-moll, Allegretto, Thema.



Dem klassischen Zellenbau entsprechend durchsetzen jetzt zielweisende Auftakte häufiger die *Kleinrhythmik* (Unterteilungsmotive) als etwa noch in Telemanns Barocklinie.

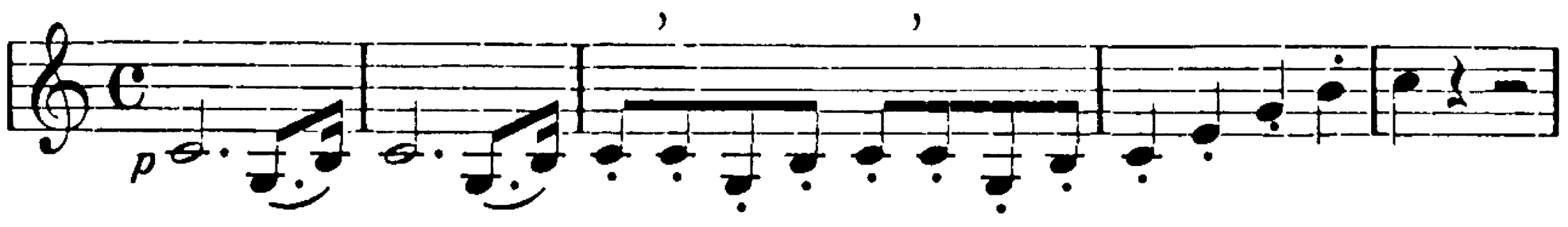
Nr. 170.

Beethoven: 7. Symphonie, Presto, Viol. I.



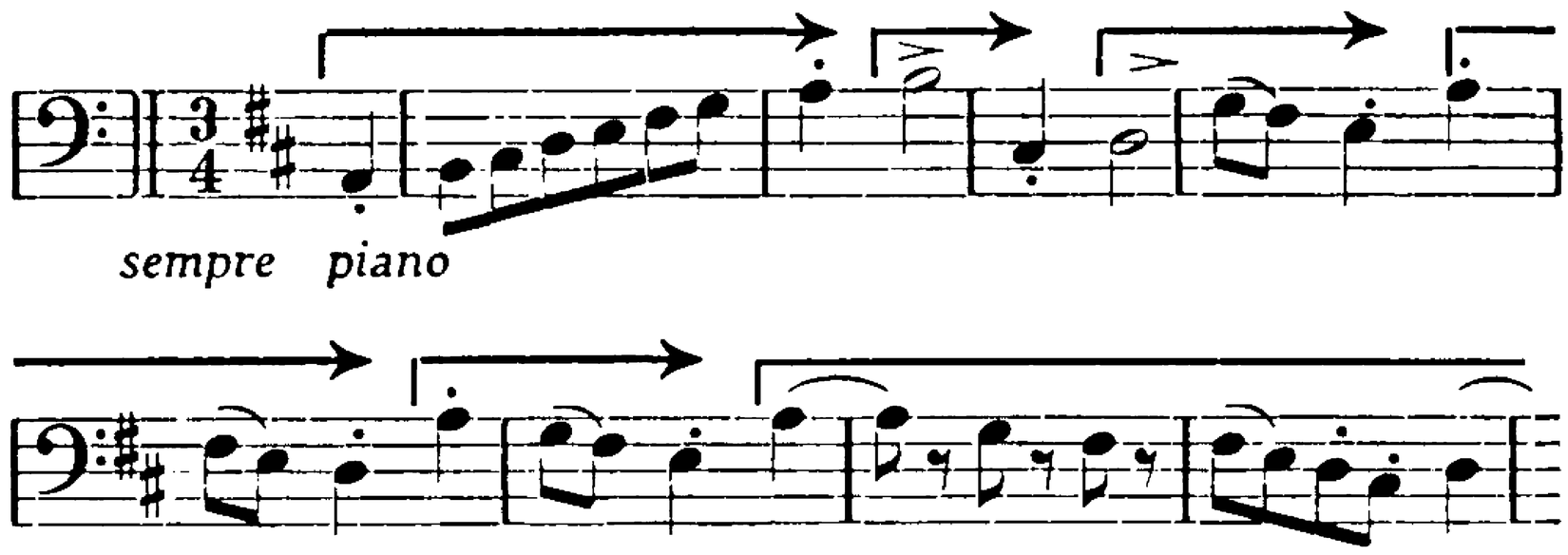
Nr. 171.

Beethoven: 1. Symphonie, Allegro con brio, Viol. I.



Nr. 172.

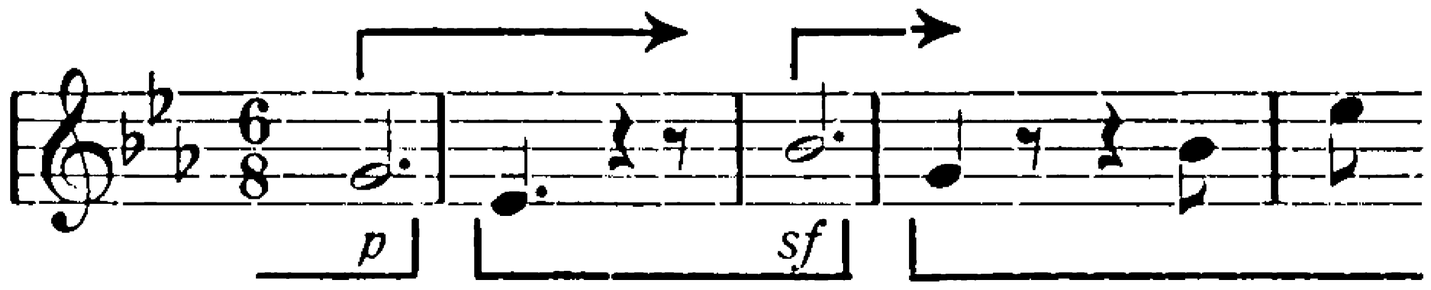
Beethoven: Violoncello=Sonate D=dur, Op. 102 Nr. 2, Allegro fugato.



Wirklich erfüllte, „lösende" *Abtakte* zu schaffen, ist Beethoven nicht gegeben. Dort, wo scheinbar breit ausströmende Endungen vorliegen, pulsiert auf irgendeine Art der Drang nach vorwärts weiter, so etwa in dem Eröffnungsthema der Klaviersonate op. 7,

Nr. 173.

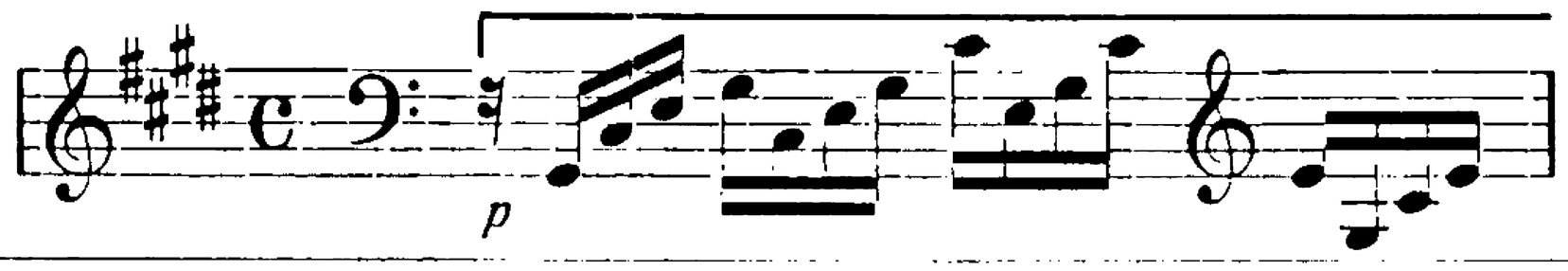
Beethoven: Klaviersonate op. 7.



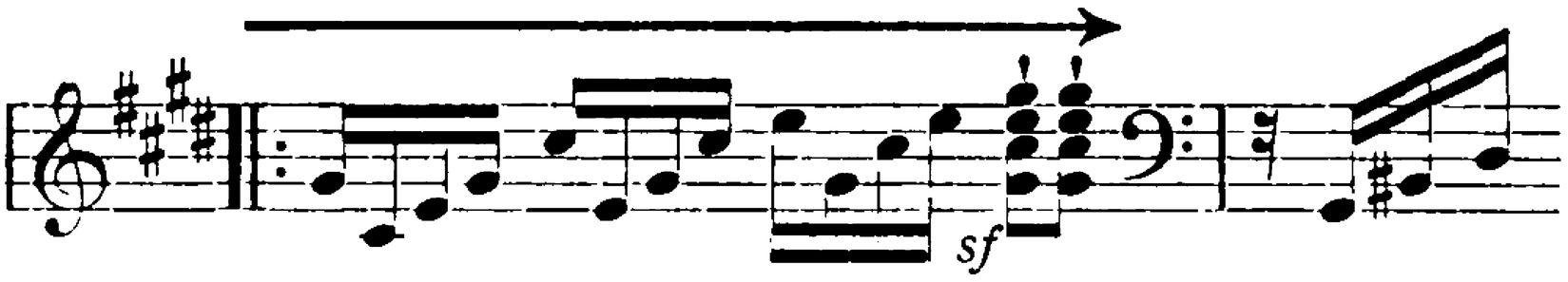
wo die klopfenden Achtel des Basses die Bewegung ungestüm vorwärtstreiben. Wenn Riemann[9] phrasiert, wie die unteren Zeichen andeuten, so gibt er diesem inneren Drängen des Beethovenschen Tonstromes wohl eine überscharfe motivische Profilierung.
Auch wenn das Notenbild unzweifelhaft abtaktige Motive und Phrasen enthält, ist der *Sinn des Ganzen* immer auftaktig. Ent= weder handelt es sich um *Innenpausen*

Nr. 174.

Beethoven: Klaviersonate Op. 27 Nr. 2, Presto agitato.



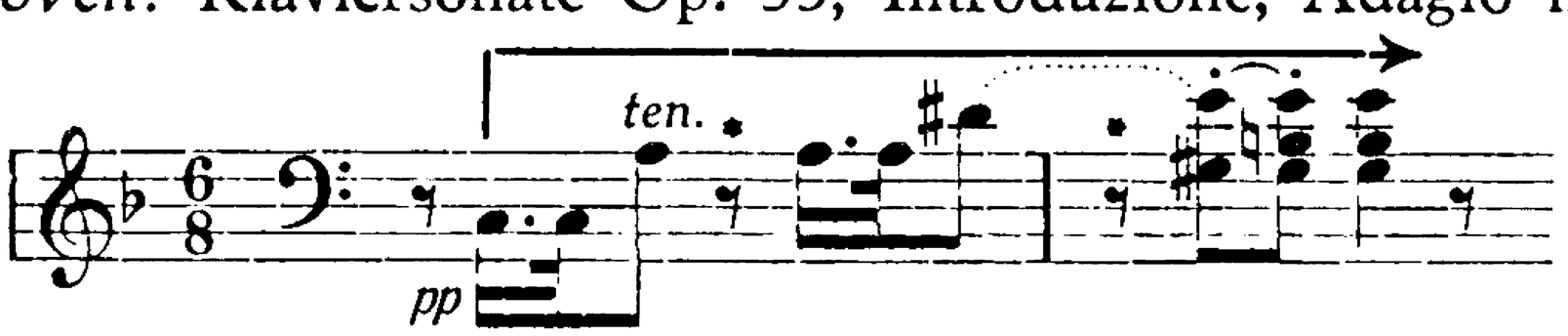
[9] Analyse von Beethovens Klaviersonaten I, Leipzig 1919, S. 232. Ähnlich liegt der Fall im langsamen Mittelsatz der Sonate (vgl. Riemann, S. 249).



(die Mannheimer Rakete „greift ins Nichts", wie Riemann[10] sagt),

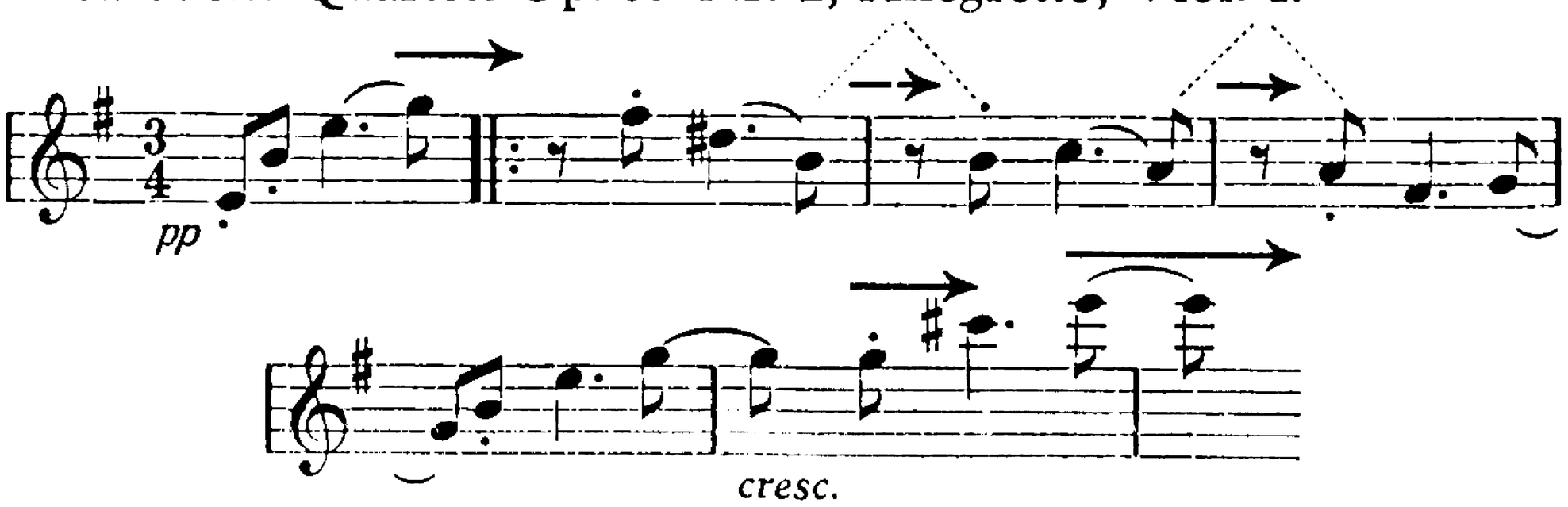
Nr. 175.

Beethoven: Klaviersonate Op. 53, Introduzione, Adagio molto.



Nr. 176.

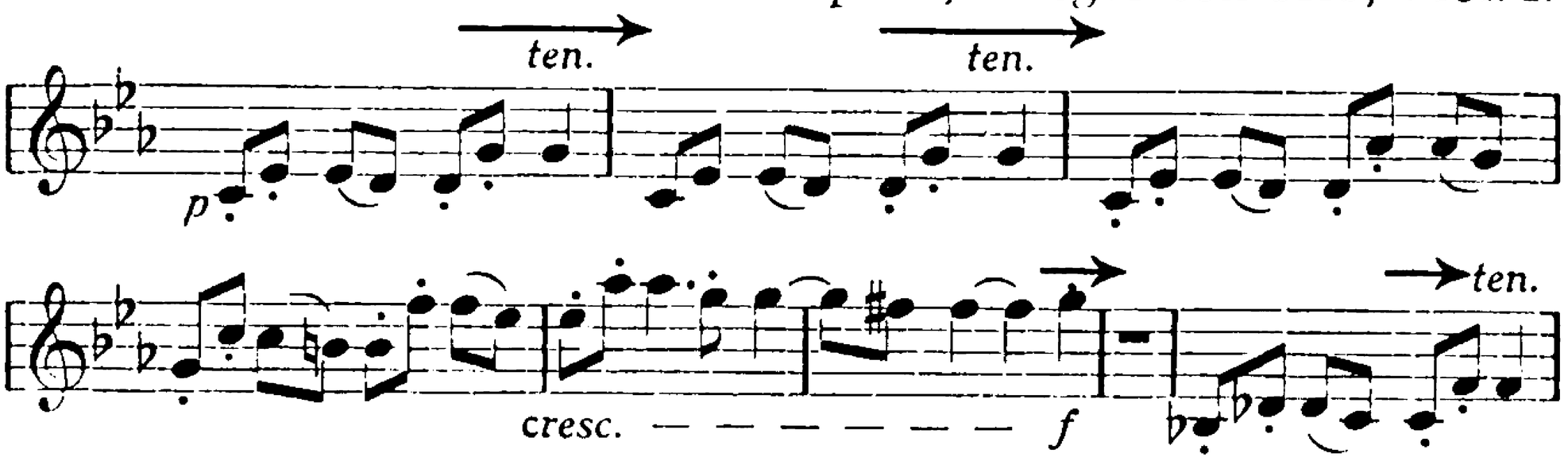
Beethoven: Quartett Op. 59 Nr. 2, Allegretto, Viol. I.



oder um Volltakte, die nach Art eines Generalauftaktes immer aufs neue spannungsverschärfend ansetzen.

Nr. 177.

Beethoven: Coriolan-Ouvertüre Op. 62, Allegro con brio, Viol. I.

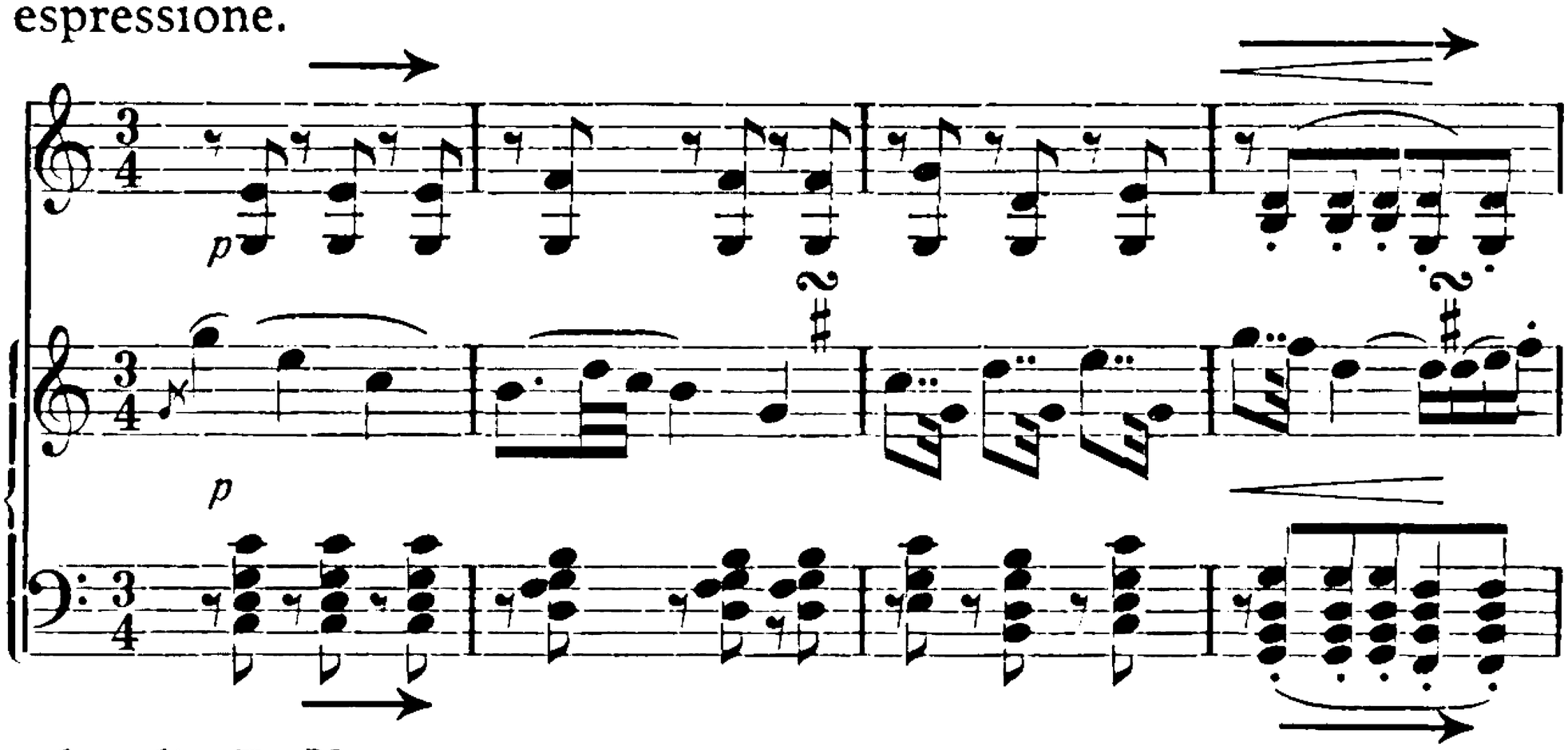


Aus der Vielzahl der begleitenden Stilmerkmale greife ich nur einige markante Züge heraus, die das Drängen der Beethovenschen Phrasierung veranschaulichen. Überaus häufig treibt der *Rhythmus der Begleitakkorde*

[10] Analyse usw. II, S. 251.

Nr. 178.

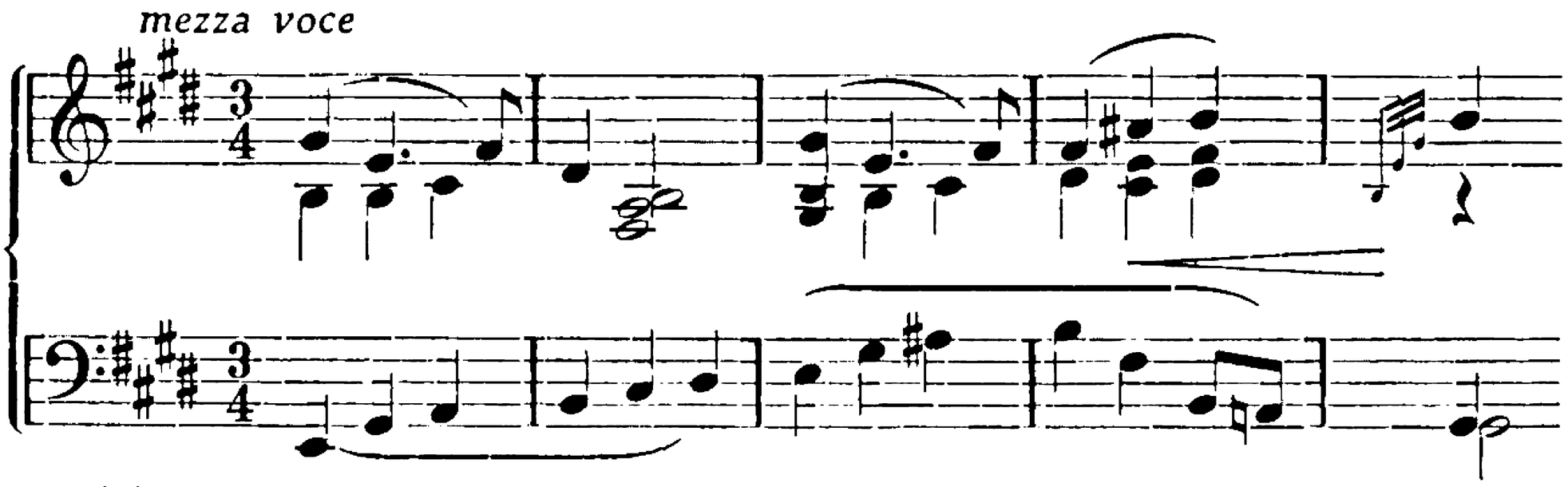
Beethoven: Violinsonate Es-dur, Op. 12 Nr. 3, Adagio con molt' espressione.



oder die *Baßlinie*

Nr. 179.

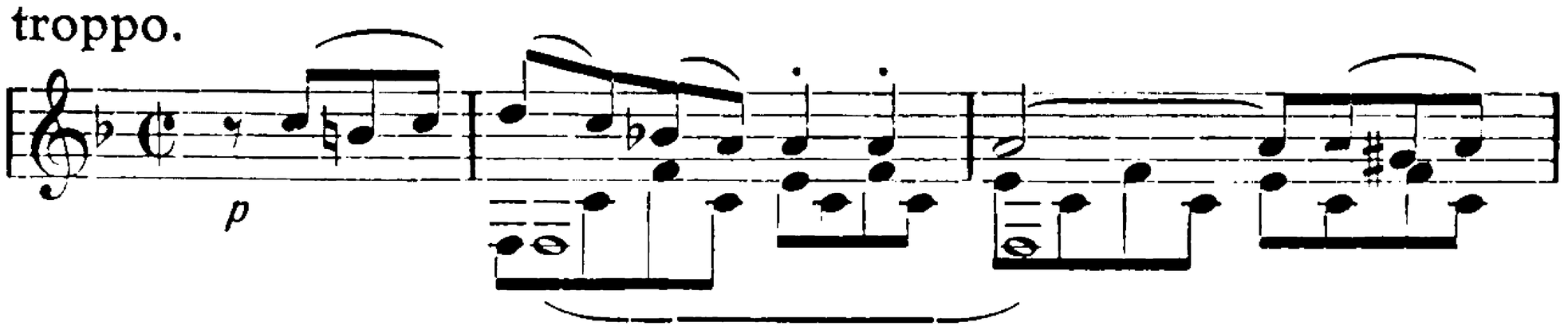
Beethoven: Klaviersonate Op. 109, Gesangvoll, mit innigster Empfindung.



unablässig vorwärts, oder die Mittelstimme bringt *Dissonanzreibungen,* während die Triebkraft der Hauptmelodie nachzulassen scheint.

Nr. 180.

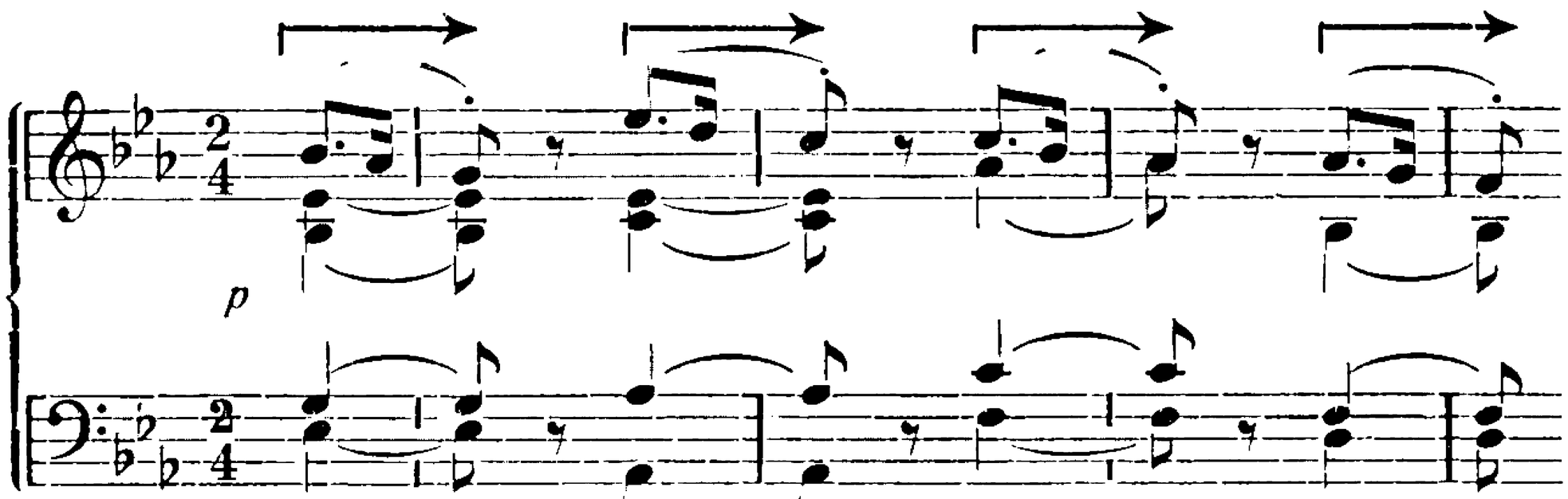
Beethoven: Violinsonate F-dur, Op. 24, Rondo, Allegro ma non troppo.



Gar nicht zu verkennen ist endlich die Zielrichtung, wenn Beethoven ganze Akkordsäulen von der leichten in die schwere Zeit hineinragen läßt,

Nr. 181.

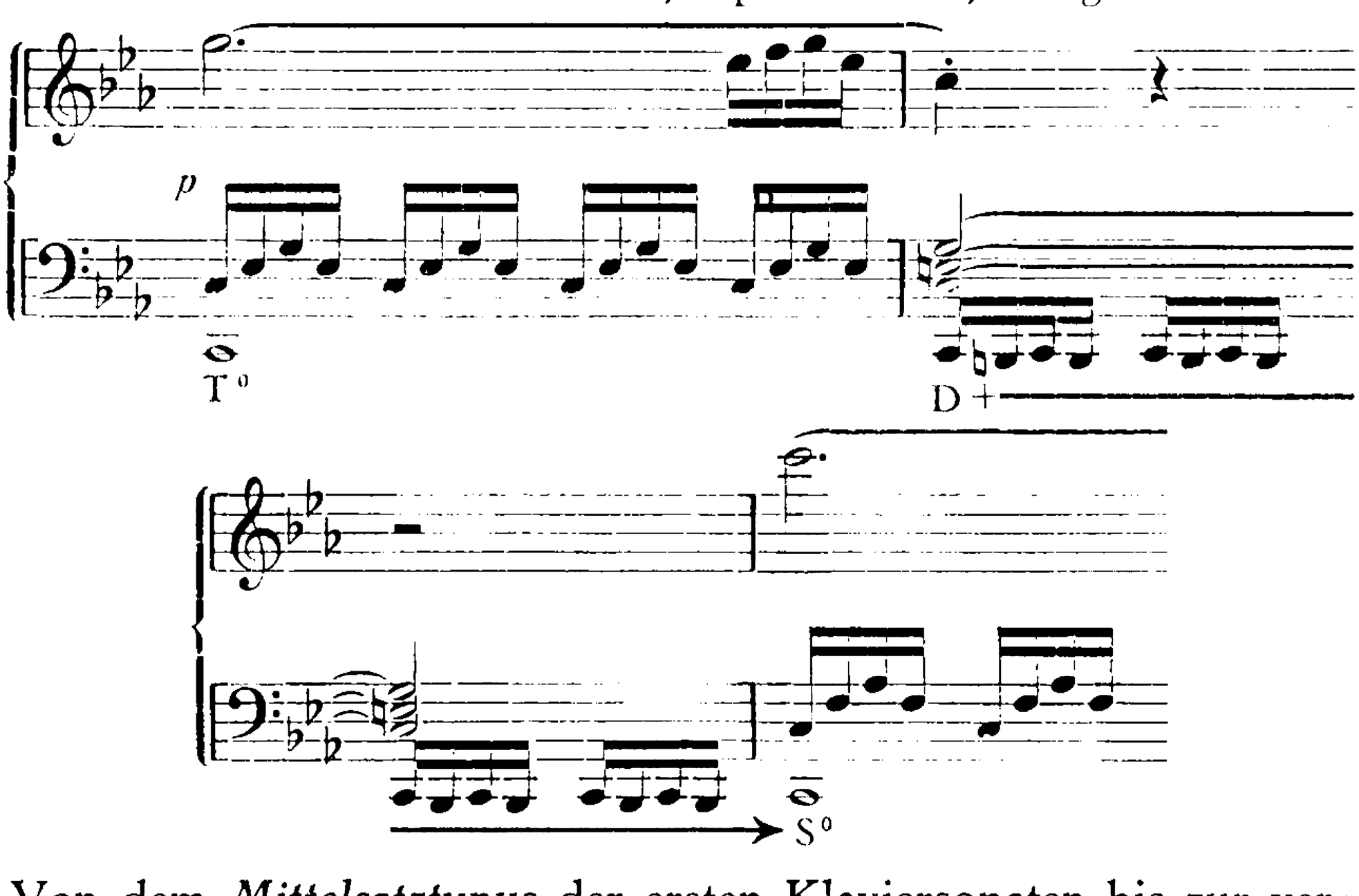
Beethoven: Quartett Op. 74, Allegretto con Variazioni.



oder wenn er dem Ausklang eines Motivs die vorwärtsbezogene Zwischendominantharmonie des nächstfolgenden Schwerpunktes unterlegt. (Schumann und Brahms haben diese Technik häufig wieder aufgenommen.)

Nr. 182.

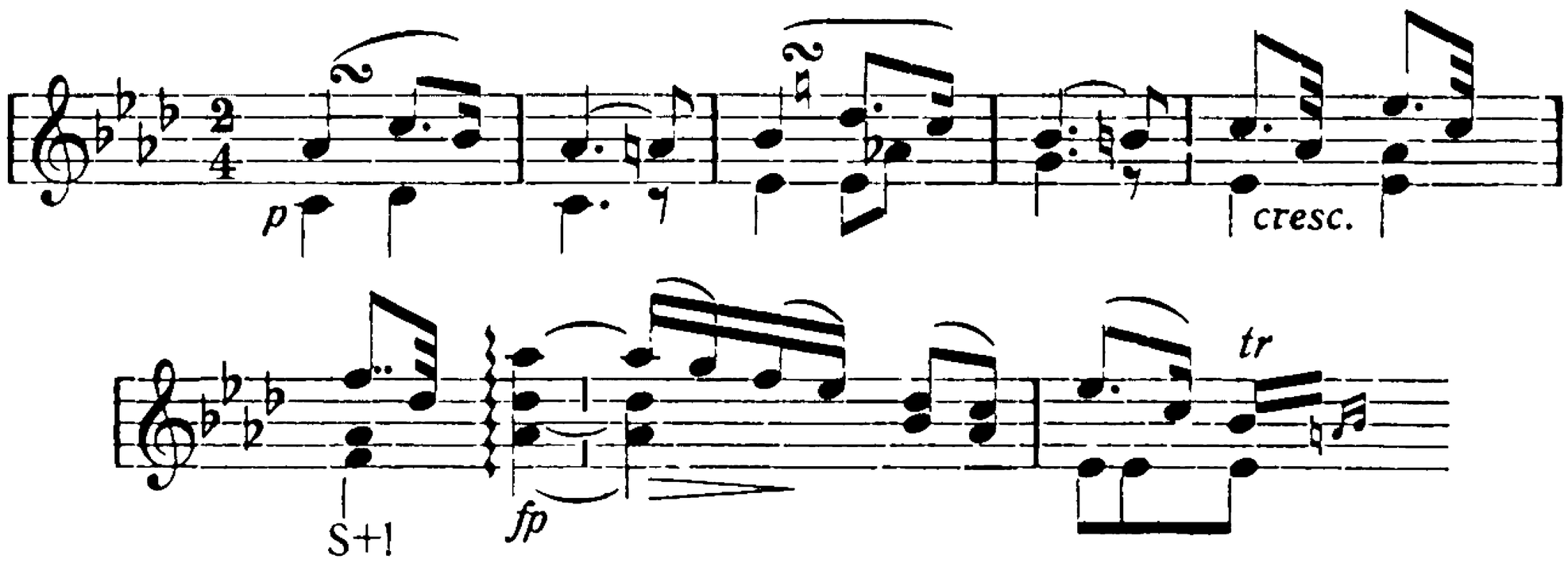
Beethoven: Violinsonate c-moll, Op. 30 Nr. 2, Allegro con brio.



Von dem *Mittelsatztypus* der ersten Klaviersonaten bis zur verklärten Arietta von op. 111 hat Beethoven außerordentlich häufig einen harmonischen Grundriß abgewandelt: die Überbietung des Vordersatzes und die Gipfelung der Periode in der *Subdominante* (gewöhnlich auf dem sechsten Takte). Leistung, Führung, Selbstschöpfertum heißen auch hier die Grundgehalte.

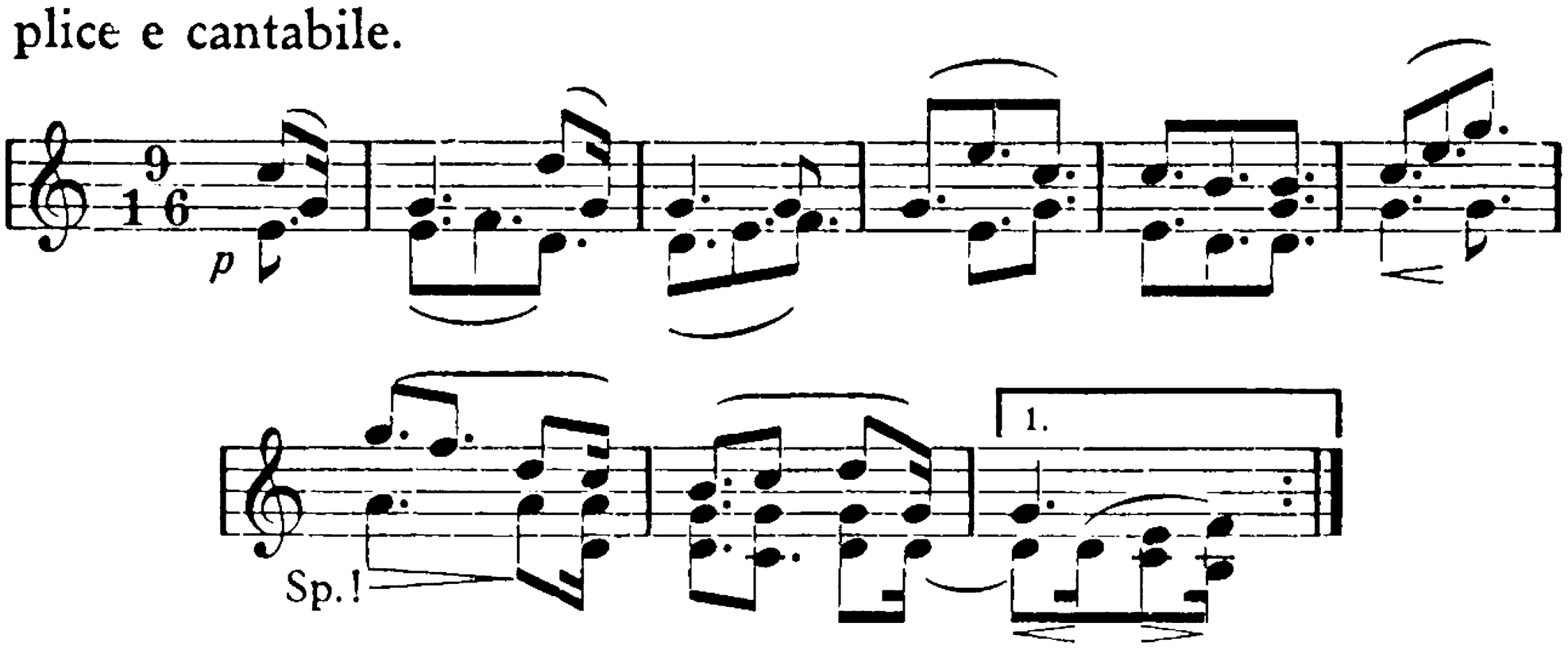
Nr. 183.

Beethoven: Klaviersonate Op. 10 Nr. 1, Adagio molto.



Nr. 184.

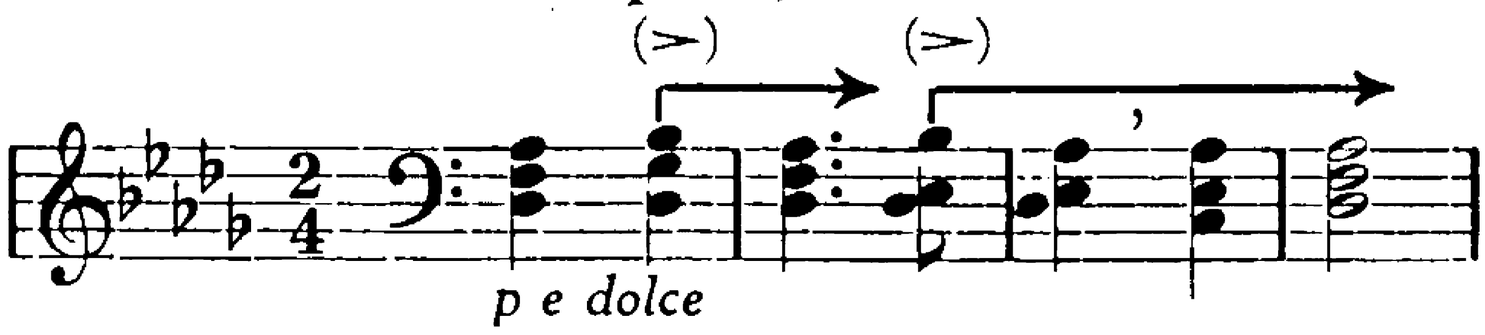
Beethoven: Klaviersonate Op. 111, Arietta, Adagio molto semplice e cantabile.



Aber selbst in jenen seltenen Fällen, da er *Mozarts* Vorbild folgt, (vgl. den Mittelsatz der Es-dur-Symphonie) und gleich zu Beginn die S^+ bringt, ist doch der Sinn völlig verschieden:

Nr. 185.

Beethoven: Klaviersonate Op. 57, Andante con moto.



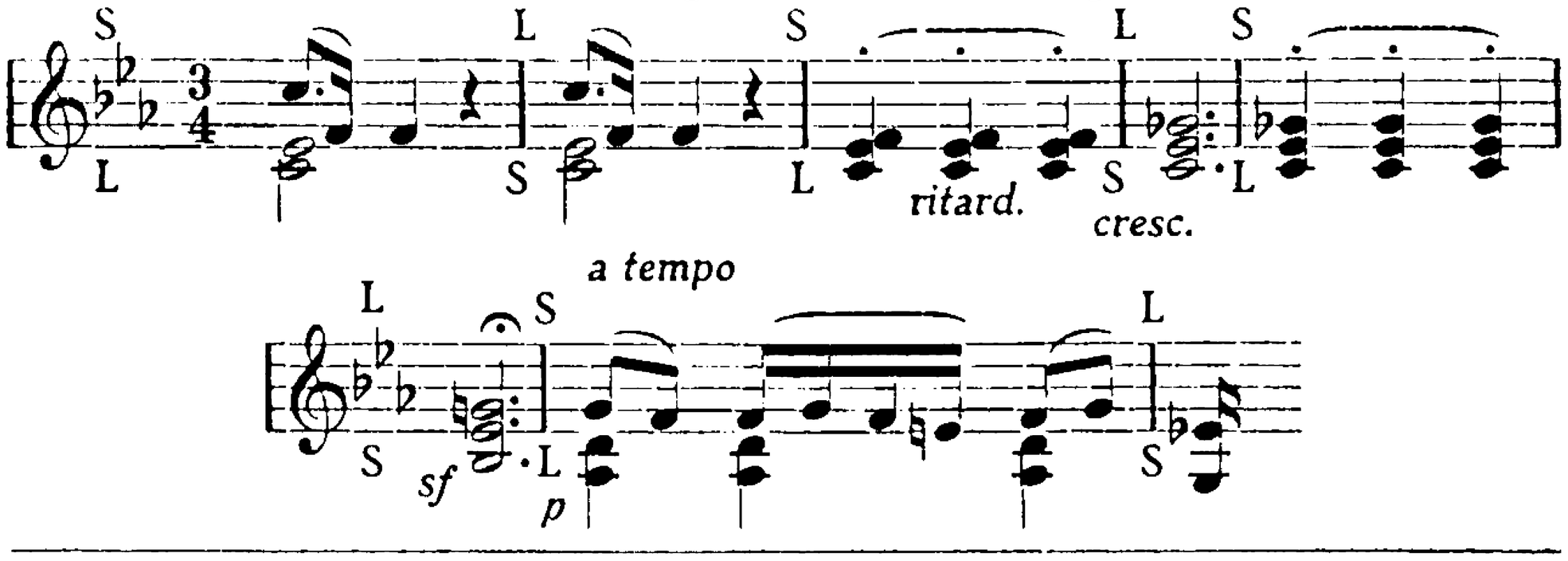
während Mozarts Linie in das Unterdominantreich förmlich hineinsinkt, packt Beethovens drängender Schlag zu und erzwingt die Bezogenheit nach vorwärts.

Dieselbe Zielgerichtetheit ergreift die größeren Zeitgestalten und ihre Verknüpfung. Auf die Frage nach Beethovens *Schwereordnung* ver-

mag ich derzeit allerdings keine endgültige Antwort zu geben. Riemanns Feststellungen scheinen einen richtigen Kern zu enthalten; zum mindesten wird man sagen dürfen: *die Auftaktigkeit greift ins Metrische über*. Es fragt sich jedoch, *wie weit*. Stößt sie die zweifellos „natürliche" Ordnung der Zweitaktgruppe (S—L = abtaktig) völlig um, oder geht das aggressive Drängen nur so weit, daß der Akzent des „leichten" Taktschwerpunktes ungefähr so kräftig ausfällt wie der des vorangehenden „schweren"[11]? M. a. W.: bleibt die Ordnung S—L als Untergrund oder Gerüst erhalten, oder fällt sie unter den Druck des Auftaktprinzips? Ich selbst neige zur ersten Ansicht, möchte jedoch im übrigen die ganze Frage in der Schwebe lassen. Es erklärt sich aus Beethovens Überbietungstechnik, wenn im Melos das Nachfolgende gewöhnlich als das *Bedeutsamere*, inhaltlich „Gewichtigere" erscheint. Darf der Hörer aber daraus das Recht ableiten, *Schwere* und *Schlußkraft* übereinzusetzen? Wäre es nicht sehr wohl denkbar, daß in der Spannung, in dem Widerstreite des metrischen Grundgerüstes zum inhaltlichen Bedeutungsakzente das Wesen Beethovenscher Gestaltung läge? Wenn man ein Stück wie das folgende

Nr. 186.

Beethoven: Klaviersonate Op. 31 Nr. 3, Allegro.



[11] Vgl. Beckings sinnentsprechende Feststellung an der Taktfüllung: „Der Gewichtsunterschied . . ., bei Mozart klar herausgearbeitet, wird bei Beethoven *nivelliert*". — „Wo sich der Typus II zu großer Wirkung erhebt, geht er mit Gewalt gegen die gegebenen Rangunterschiede vor. Seiner Kantilene merkt man die Freude an der intendierten Schwereordnung nirgend an, im Gegenteil, die Eindringlichkeit der Wirkung wächst, je mehr man sich von den natürlichen Grundlagen entfernt. Sein Prinzip ist Nivellierung (C-Takt = — — — —)." — Der musikalische Rhythmus usw., S. 26 und 79.

so auffaßt, wie die *daruntergesetzten* Buchstaben andeuten, so hat man den Drang des Ganzen wahrscheinlich *naturalistisch* mißdeutet[12]. Denn es geht ja Beethoven nicht um wirkliche Erfüllungen (T. 2, 4, 6, 8) seines Mühens, sondern um ein letztes ideales Ziel, demgegenüber alle Lösungen nebensächlich, ja nichtig bleiben.

Das Beispiel veranschaulicht überdies wesentliche Züge von Beethovens *Periodenbau*. Den äußeren Abmessungen nach eine gewöhnliche Achttaktgruppe, enthüllt sich dieses Thema bei näherem Zusehen als ein überaus verwickeltes Gewebe. Die eigentlichen Entsprechungen bilden die Eröffnung T. 1—2 und die Schlußwendung T. 7—8; das Dazwischenliegende ist Einschub, improvisatorischer Spannungsträger, hervorgegangen aus dem Bemühen, die Steigerung unablässig fortzuführen. Dem gewaltigen Drängen dieses Mittelteils gegenüber bedeutet die Endformel keinen Ausgleich, sondern bestenfalls einen *vorläufigen* Abschluß.

So liegt der Fall indessen grundsätzlich überall in Beethovens Thematik. Die breit ausladenden fantastischen Eröffnungen und Einschübe, welche etwa seit op. 31 die primitive Mannheimer Steigerungstechnik der Eröffnungssätze ablösen, verdanken ihre Entstehung zweifellos dem gleichen Bedürfnis. Sie sind Zeugnisse des unablässigen Ringens um die *Auflösung der „Substanz" in „Funktion"*. Nicht die fertige, auch nicht die werdende Gestalt soll dargeboten werden, sondern *der Vorgang des Werdens selbst*, als dessen Schöpfer der selbst-ständige Mensch sich erlebt. Eine fast unheimlich zu nennende Paradoxie eröffnet sich hier: der Künstler im Selbst-Stand, der den Vorsatz faßt, creator spiritus aus eigner Machtvollkommenheit zu sein, muß sich sein hohes Schöpfertum — *zerstörend* beweisen. Indem er künstliche Ziele und Werte setzt, hebt er zugleich natürliche, organische Sinnzusammenhänge auf.

---

[12] In der Verwechslung von Triebkraft und Ausformung dürfte ein Kardinalfehler der Riemannschen Analysen zu erblicken sein.

XI. SCHUBERT – MENDELSSOHN – SCHUMANN

Den geschichtlichen Hintergrund der deutschen musikalischen Romantik ausführlich nachzuzeichnen, scheint mir unnötig. Ich begnüge mich damit, auf G. Beckings vorzügliche, alles Wesentliche umfassende Darstellung des Problems zu verweisen[1] und gebe im übrigen nur einen skizzenhaften Umriß.

Zum Wesen des romantischen Künstlers gehört das Suchen nach dem Wunderbaren, Übervernünftigen ebensosehr wie die Haft in den alten Gehäusen der Aufklärung und Klassik. Das übersinnliche Geheimnis ist kein metaphysisch Dauerndes, Beständiges, objektiv Verbürgtes, wie für den vorklasssischen glaubensstarken Künstler, sondern ein immer wieder heraufbeschworener und immer wieder flüchtig entgleitender Erlebnisinhalt.

Während die „erste Generation" — E. Th. A. Hoffmann und Prinz Louis Ferdinand — sich mit einem schmalen Ausblick in das ersehnte Wunderland begnügt, ist es Weber und namentlich Schubert, den Hochromantikern, recht eigentlich vergönnt, im Märchenreiche zu verweilen und von ihren Fahrten farbige Berichte heimzubringen. Die dritte Generation endlich — Mendelssohn, Schumann — zehrt von mittelbaren Erlebnissen. Indem man Gefühlen und Stimmungen bewußt den Blick zukehrt, gerät man zusehends ins Psychologische und ins Genre. Die Wirklichkeit droht ganz zu entgleiten.

Das *personaltypische* Problem berührt sich wiederum an einigen Stellen mit dem geschichtlichen. Am ehesten darf die Wunderwelt *Schuberts* noch *Erfüllung* genannt werden. Er hat „die rechte Mischung vom Idealen und Realen. Die Erde ist ihm schön," schreibt Bauernfeldt[2]. Das pantheistische Vertraulichkeitsverhältnis des I. Typus zur Welt mochte dazu beitragen, den Riß zwischen der banalen Alltäglichkeit und den fernen Ländern der Phantasie zu mildern. *Mendelssohn* hingegen, der objektivierende Künstler (Typus III), sucht Schutz und Rückhalt in gegebenen Formen und überlieferten Gehäusen: romantischer Klassizismus

---

[1] Zur musikalischen Romantik; in: Deutsche Vj. f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, Jg. 2, Halle 1924, S. 581 ff.; Der musikalische Rhythmus usw., S. 174 ff.

[2] Tagebuchaufzeichnung, vgl. Otto Erich Deutsch: Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens I, München und Leipzig 1914, S. 322.

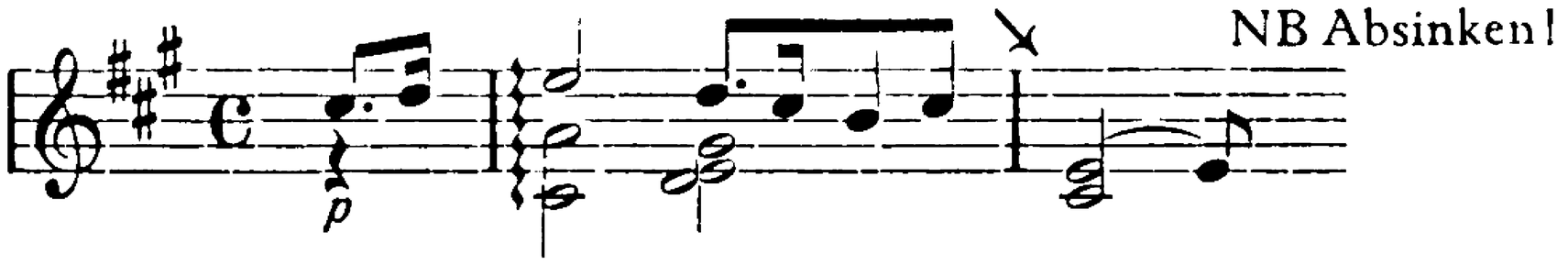
heißt seine vermittelnde Lösung. In *Schumanns* Musik endlich wird die Kluft zwischen der idealen Überwelt und dem wirklichen Dasein (wie es sich im heraufziehenden Realismus des jungen Deutschland verkörpert) fast unüberbrückbar. Dem hohen idealen Flug seiner Gesinnung bleibt die rechte Erfüllung versagt (Typus II). Immer wieder nimmt er den aussichtslosen Kampf auf, aber das erträumte Bündnis, die Überwindung des Gegensatzes von Florestan und Eusebius, will nicht zustandekommen.

Franz Schubert (Typus I).

Schuberts Melodie verläuft in „Atemzügen" gleich der Mozartschen, aufquellend und wieder absinkend, polarisiert.

Nr. 187.

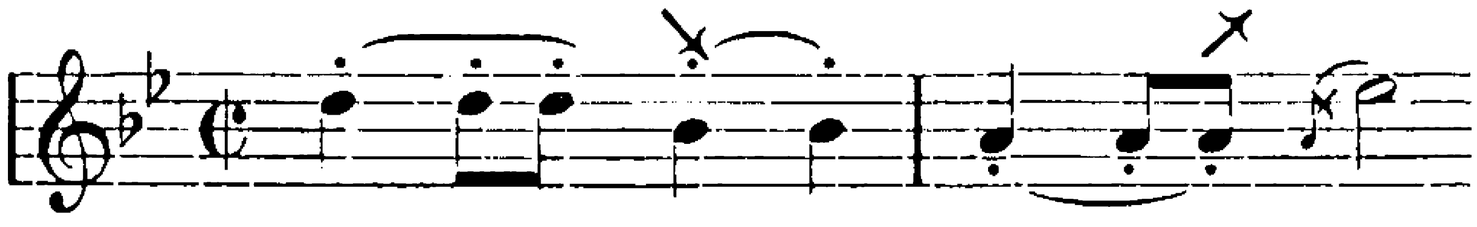
Schubert: Klaviersonate A-dur Op. 120, Allegro moderato.



Der *Richtungsausgleich*, die sinnfälligste „polare" Gestalt melodischer Entfaltung, bei Mozart immer biegsam und geschliffen und ein wenig mittelbar, erscheint in Schuberts Melos unverhüllter, schlichter, liedhafter, gleichsam verbürgerlicht.

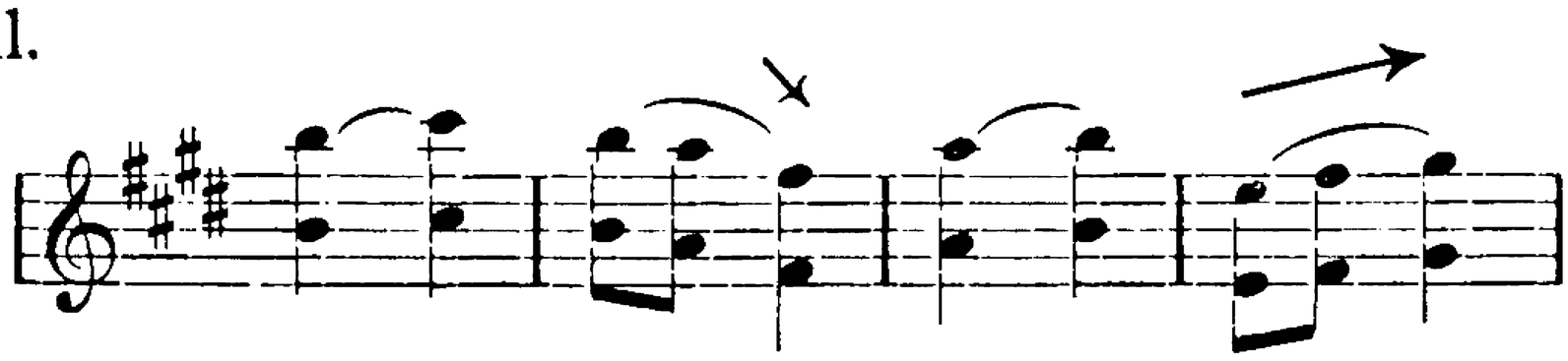
Nr. 188.

Schubert: Quatre Impromptus Op. 142, Thema, Andante.



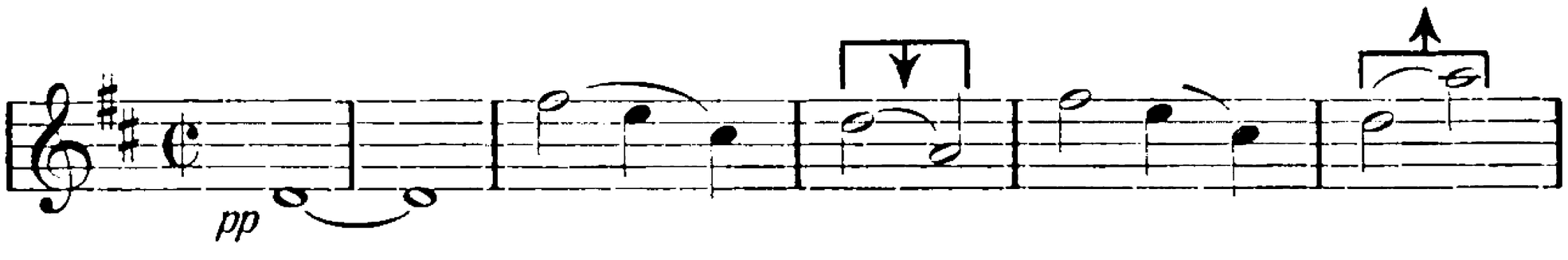
Nr. 189.

Schubert: Klaviersonate Op. 164, Allegretto quasi Andantino, 2. Teil.



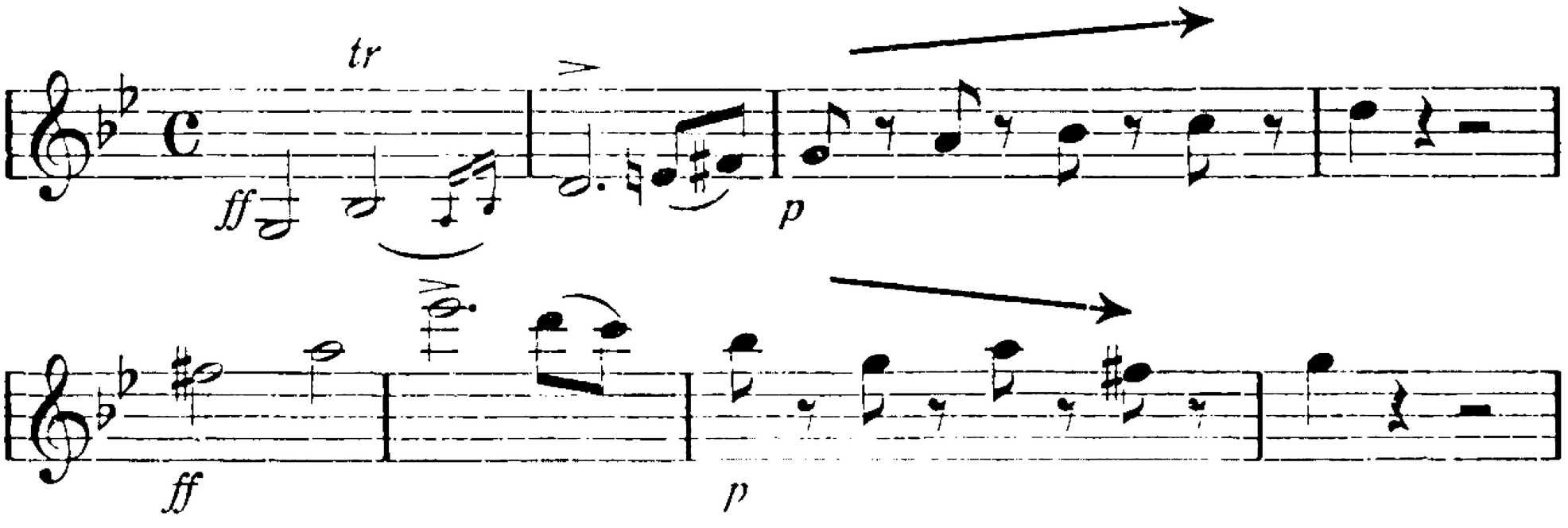
Nr. 190.

Schubert: Quartett D=dur, Op. posth., Allegro, Viol. I.



Nr. 191.

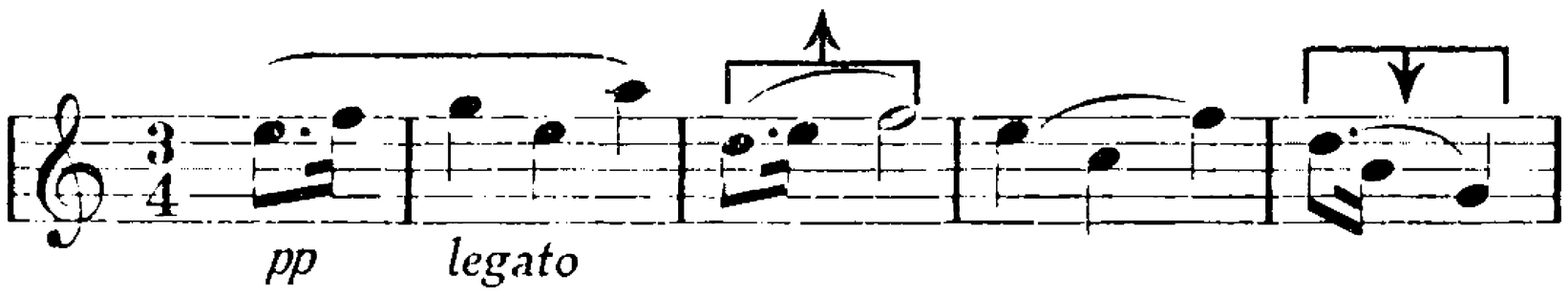
Schubert: Quartett g=moll, Op. posth., Allegro con brio, Viol. I.



Selbst die scherzenden und humoristischen Zuspitzungen in den *Schlußsätzen, Menuetten* und *Scherzi*[1] wirken gemütvoller, behag=licher als die Mozartvorbilder,

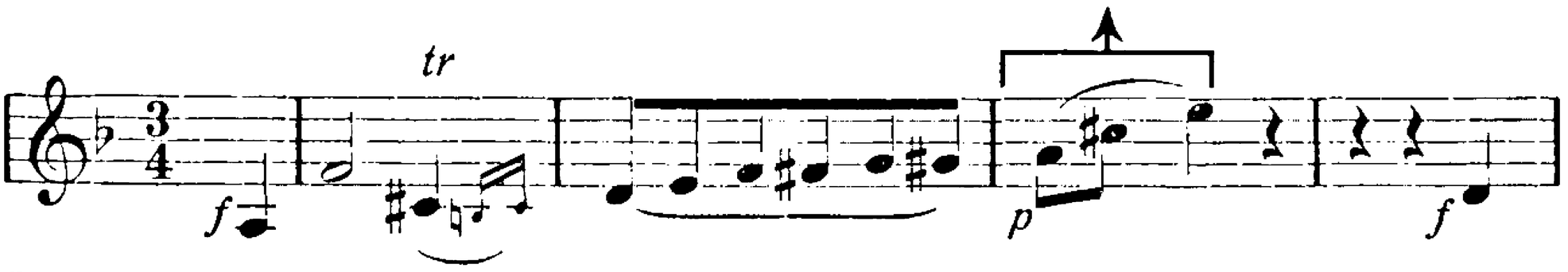
Nr. 192.

Schubert: Quartett E=dur, Op. 125 Nr. 2, Trio, Viol. I.

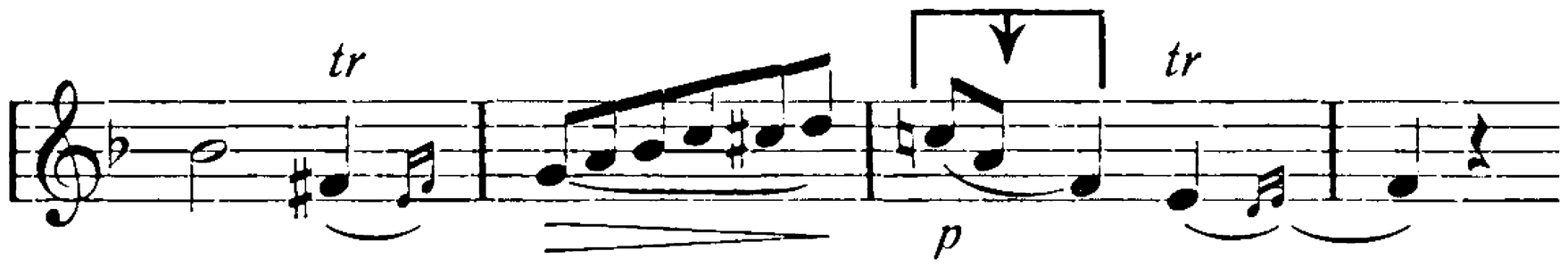


Nr. 193.

Schubert: Sonate Op. 137 Nr. 2, Menuetto, Allegro, Violine.



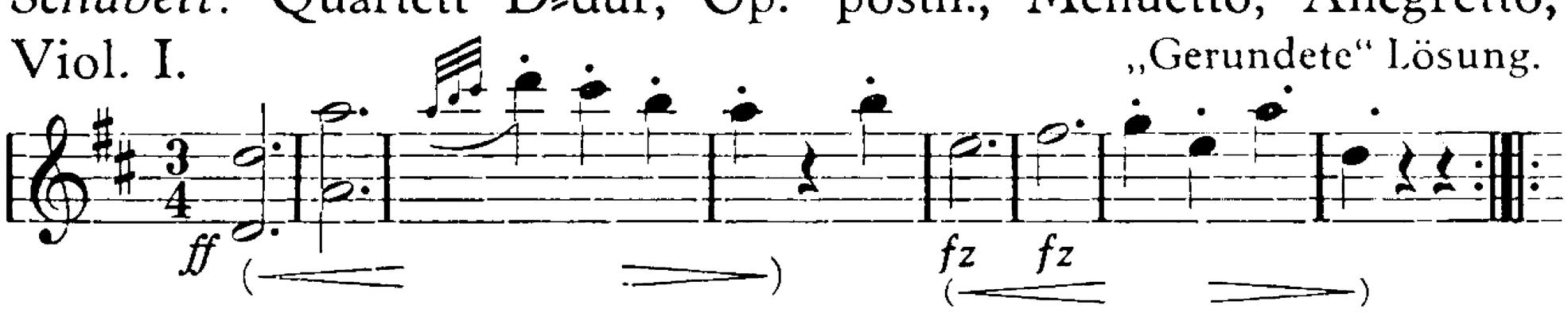
[1] Man nehme als Prototyp das Scherzo aus dem posthumen d=moll=Quartett, das Beethovenschen Mustern getreulich nachgebildet ist und dennoch beim „Umlenken" (T. 15 ff., Unisono) zwar befreiend und lösend, aber nicht eigent=lich sonderlich pointiert sich gibt.



von einem Vergleich mit Beethovens rhetorischer Schärfe ganz zu schweigen.

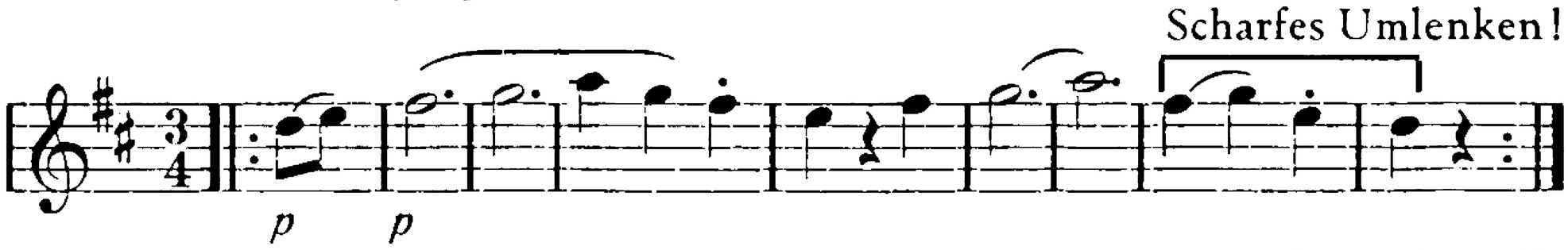
Nr. 194.

Schubert: Quartett D=dur, Op. posth., Menuetto, Allegretto,



Nr. 195.

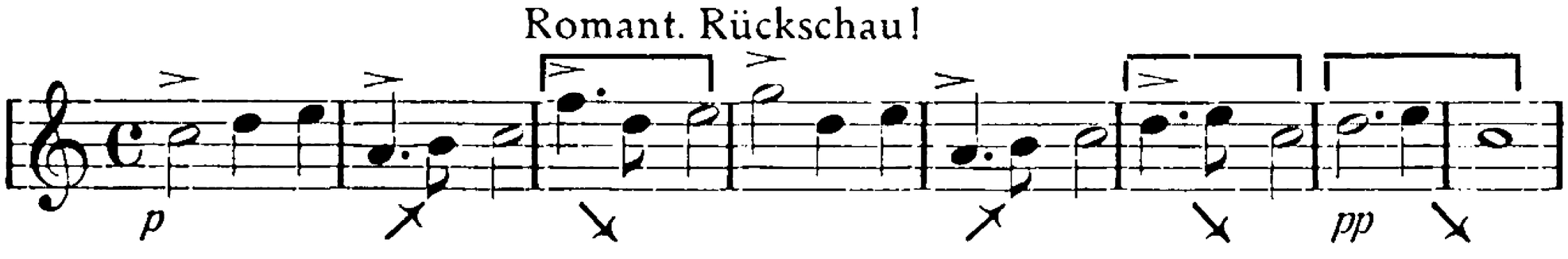
Beethoven: 2. Symphonie, Trio des Scherzo, Oboe.



Wiederum bestätigt sich die Erfahrung, daß organische Schwell=vorgänge die kleinsten ebenso wie die größeren Formen bestimmen (höchstens die überaus konventionellen *Groß*formen des Roman=tikers mögen z. T. eine Ausnahme bilden). Wobei die *Thematik der Eröffnungs=* und *Endsätze* mehr im *melodischen* Umriß,

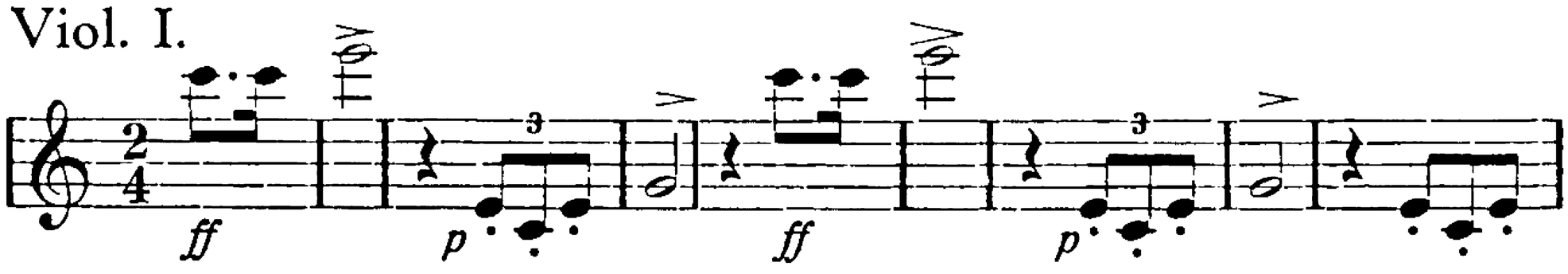
Nr. 196.

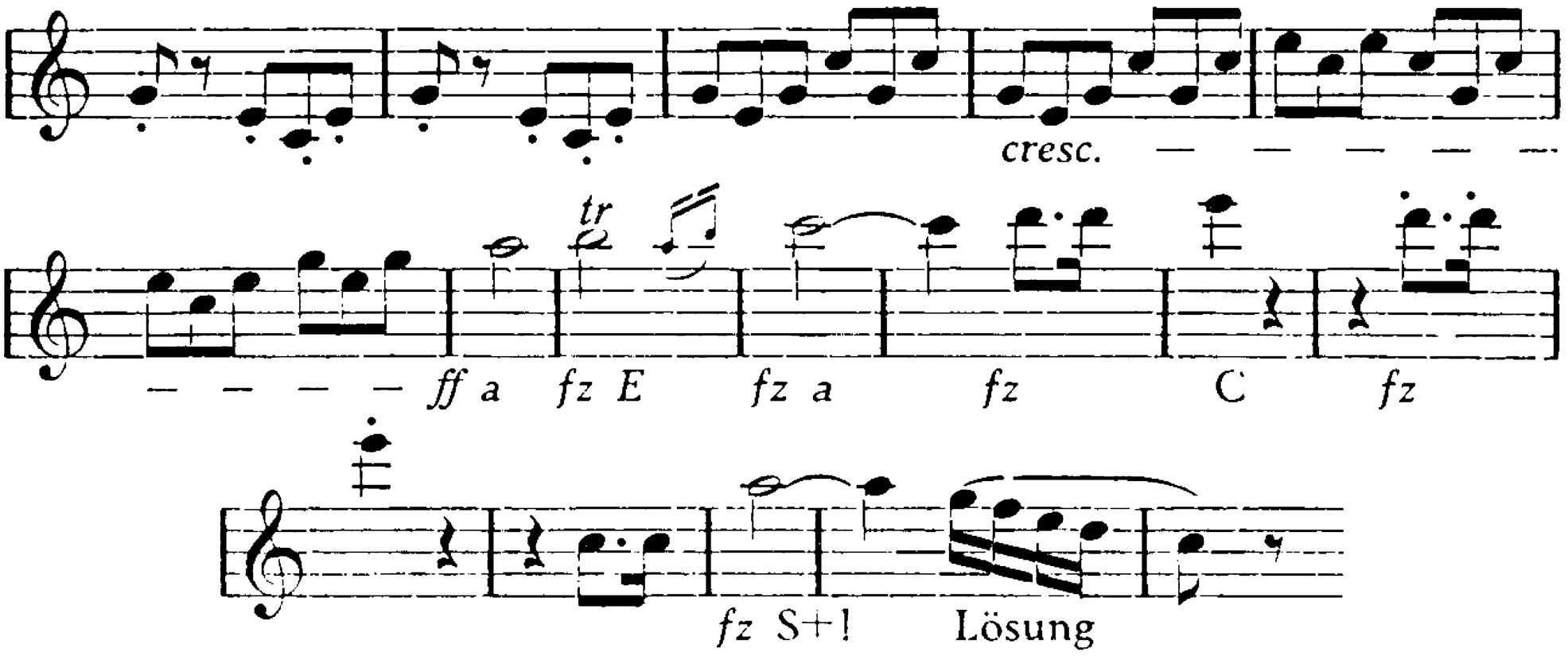
Schubert: Symphonie C=dur, Op. posth., Andante, Corni in C.



Nr. 197.

Schubert: Symphonie C=dur, Op. posth., Finale, Allegro vivace, Viol. I.

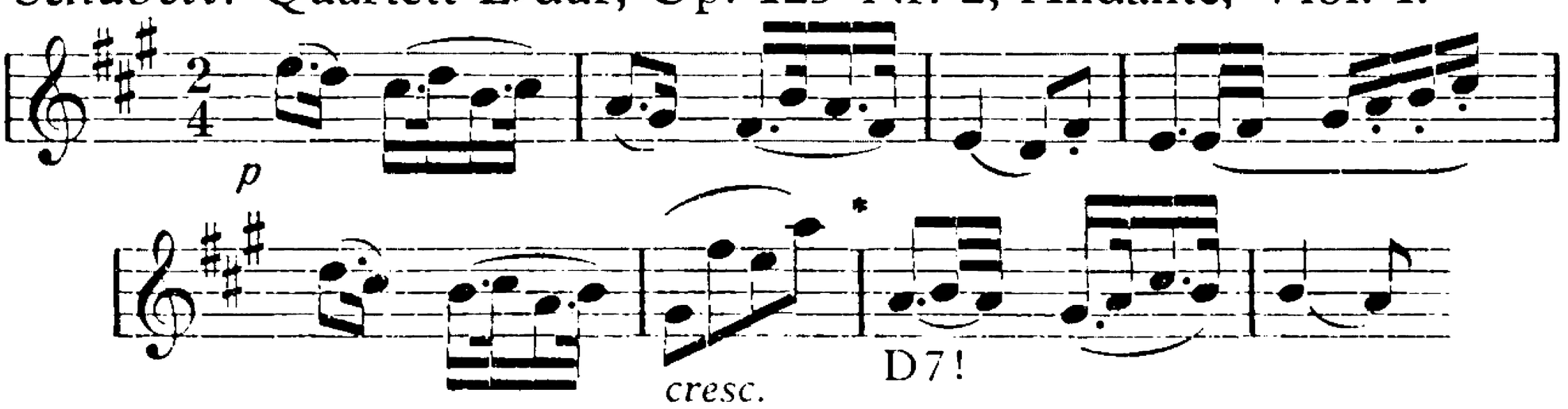




die der *Mittelsatztypen* mehr im *Harmonischen* betroffen wird (lösende Quartsextakkorde z. B. oder Aufleuchten „heimatlicher" Durklänge).

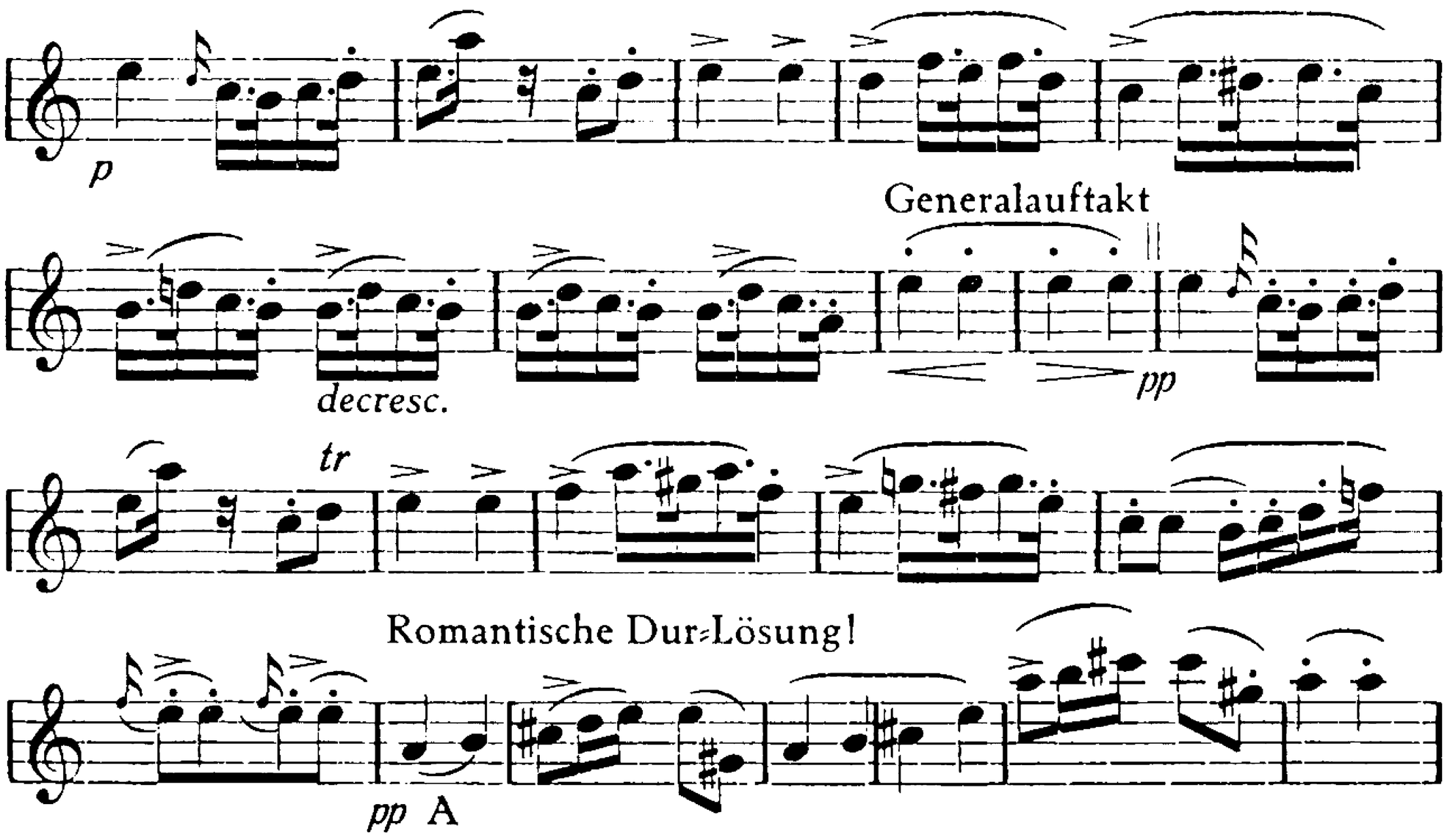
Nr. 198.

Schubert: Quartett E-dur, Op. 125 Nr. 2, Andante, Viol. I.



Nr. 199.

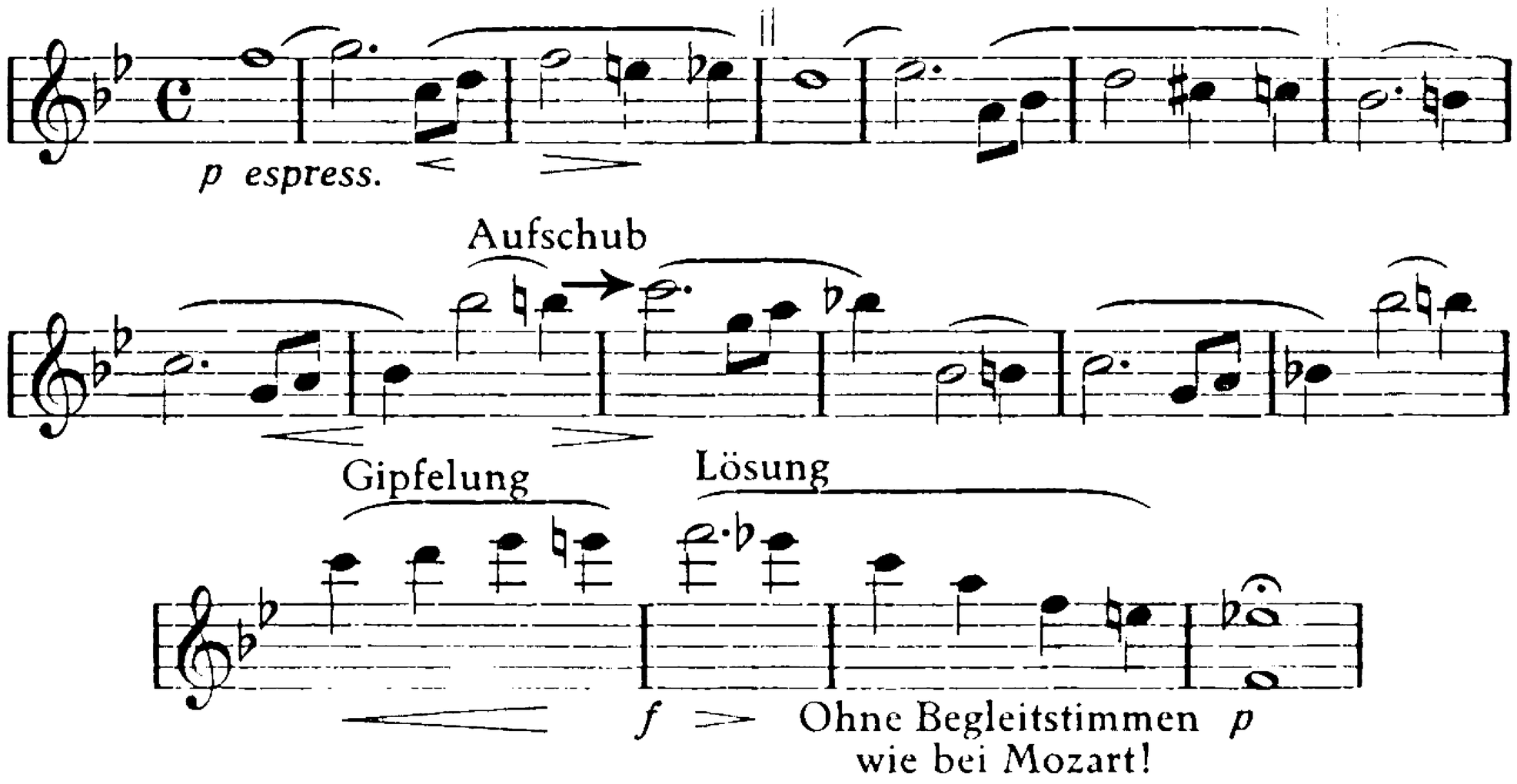
Schubert: Symphonie C-dur, Op. posth., Andante con moto, Oboe.



Immer liegt das melodische Urphänomen im Wachstumsvorgang. Daß z. B. Schuberts „blühende" *Chromatik* der Mozartschen fast gleichkommt, lehrt schon ein flüchtiger Vergleich. So beruht der Aufbau des folgenden Themas großenteils auf Halbtonwirkungen; nicht minder bedeutsam ist freilich die romantisch schwebende Periodisierung (Dreitaktgruppen im Vordersatz und langer Aufschub der Entscheidung im Nachsatz). Wenn der Hörer sich am Ende wieder „in der Heimat" befindet, so möchte er vielleicht fragen: Wozu die Reise?

Nr. 200.

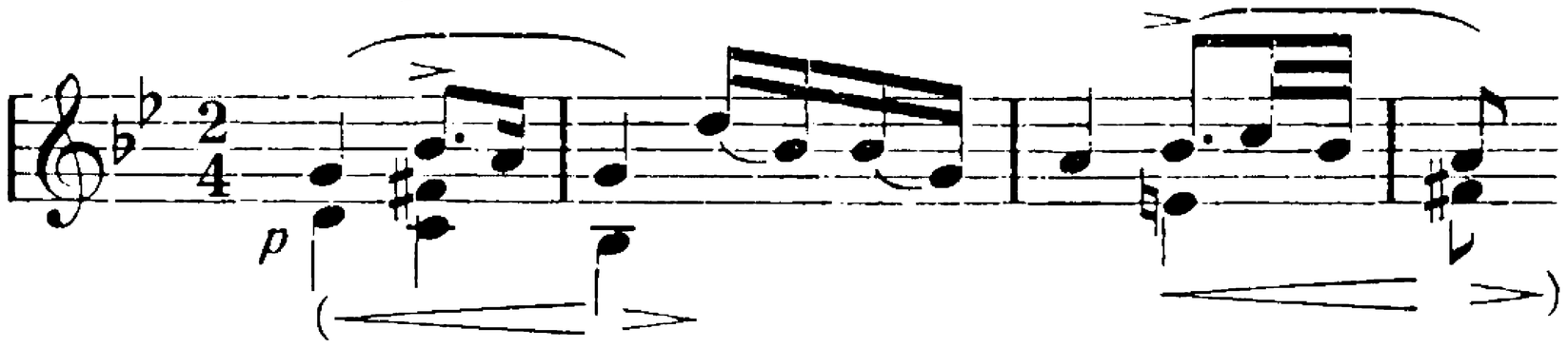
Schubert: Quartett B-dur, Op. 168, Allegro ma non troppo, Viol. I.



Innerhalb des immerwährenden Aufblühens und Abwelkens bilden die *Dissonanzen* gewissermaßen die Orte stärkster, unmittelbarster Quellung.

Nr. 201.

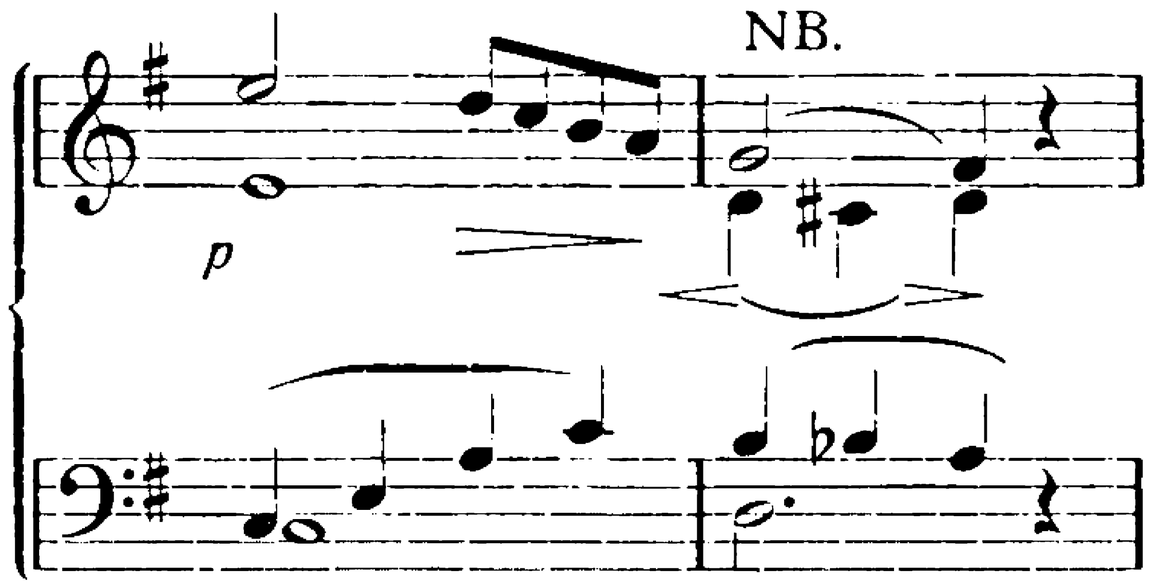
Schubert: Sonate op. 122, Andante molto.



Die Chromatik der Begleitstimmen gibt ihnen mitunter ein rückschauendes Gepräge.

Nr. 202.

Schubert: Quartett D-dur, Op. posth., Andante con moto, Takt 4—5.



Als dissonzverwandt erscheint die *Synkope*. Ganz ähnlich wie Mozart nimmt auch Schubert sie als ein „Ausströmungs"-Gebilde, als ein krisenhaftes Ereignis, dessen Schwellkraft sich z. B. in sprunghaftem Eintritt verkörpert. (Ein Gegenstück hierzu, das auch das Mitwirken der Unterstimmen gut verdeutlicht, ist das Rondeauthema aus dem Quartett op. 125 Nr. 2, E-dur.)

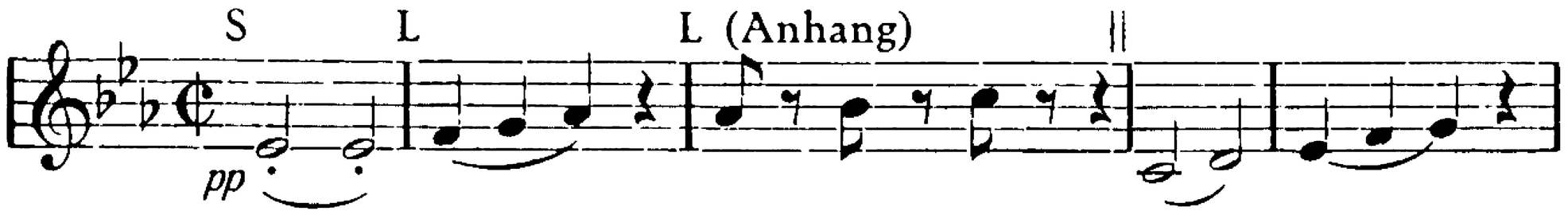
Nr. 203.

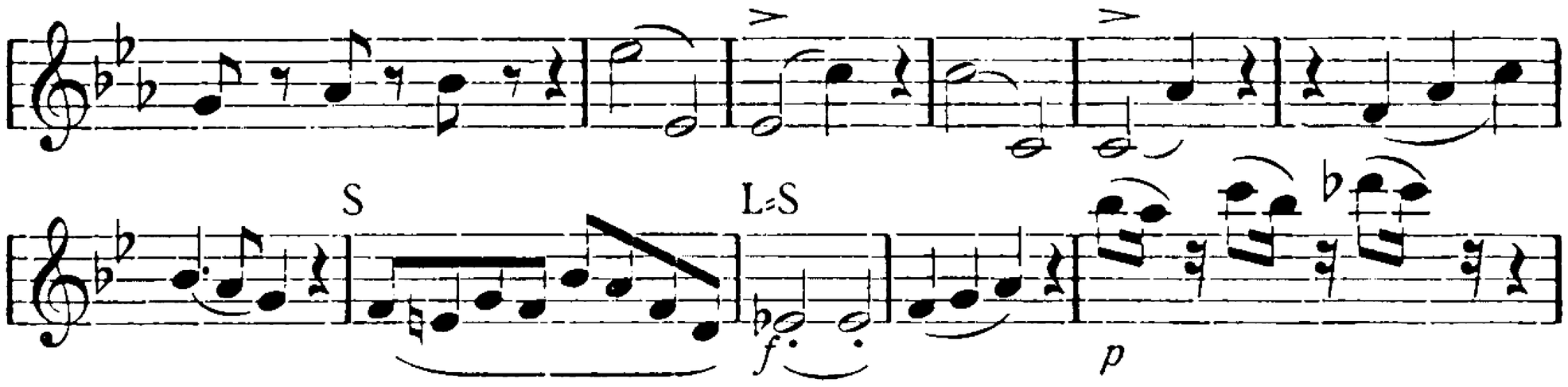
Schubert: Streichquartett a-moll, Op. 29, Allegro ma non troppo, Viol. II.

Und er vermag solche Elementarereignisse so vorbehaltlos auszukosten, daß unversehens *Metrik* und *Periodenbau* aus dem gewohnten Gleis geraten: das romantisch-pantheistische „Verweile doch, du bist so schön" ist ein Leitgedanke der denkwürdigen Dreier- und Fünfergruppen Schuberts.

Nr. 204.

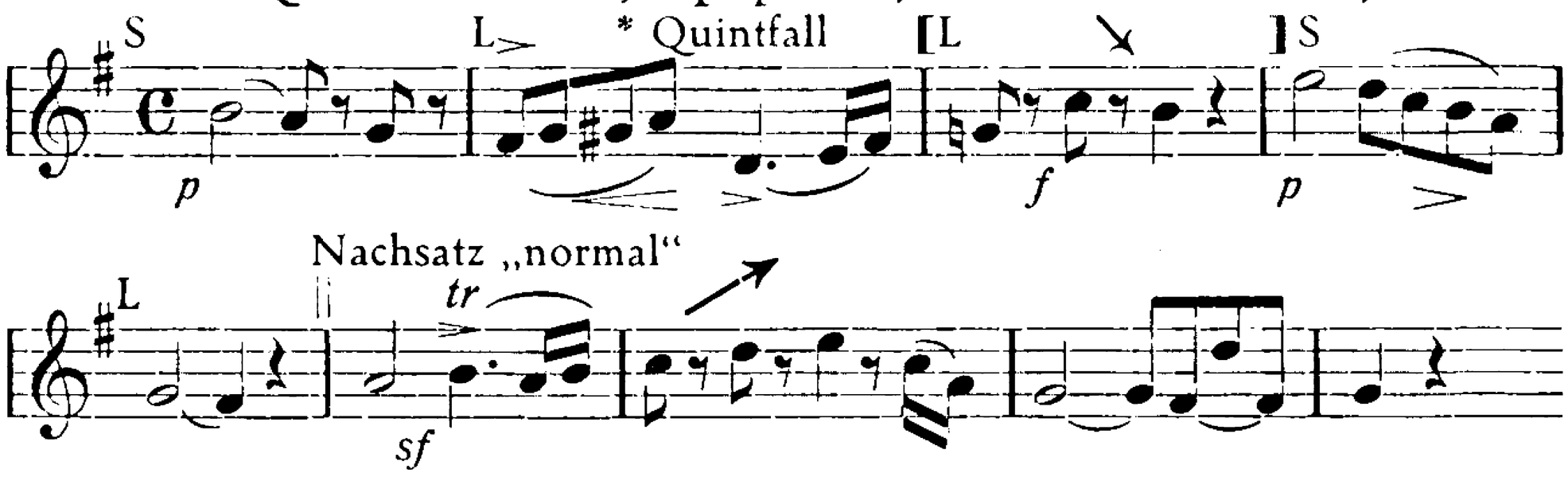
Schubert: Quartett Es-dur, Op. 125 Nr. 1, Allegro moderato, Viol. I.





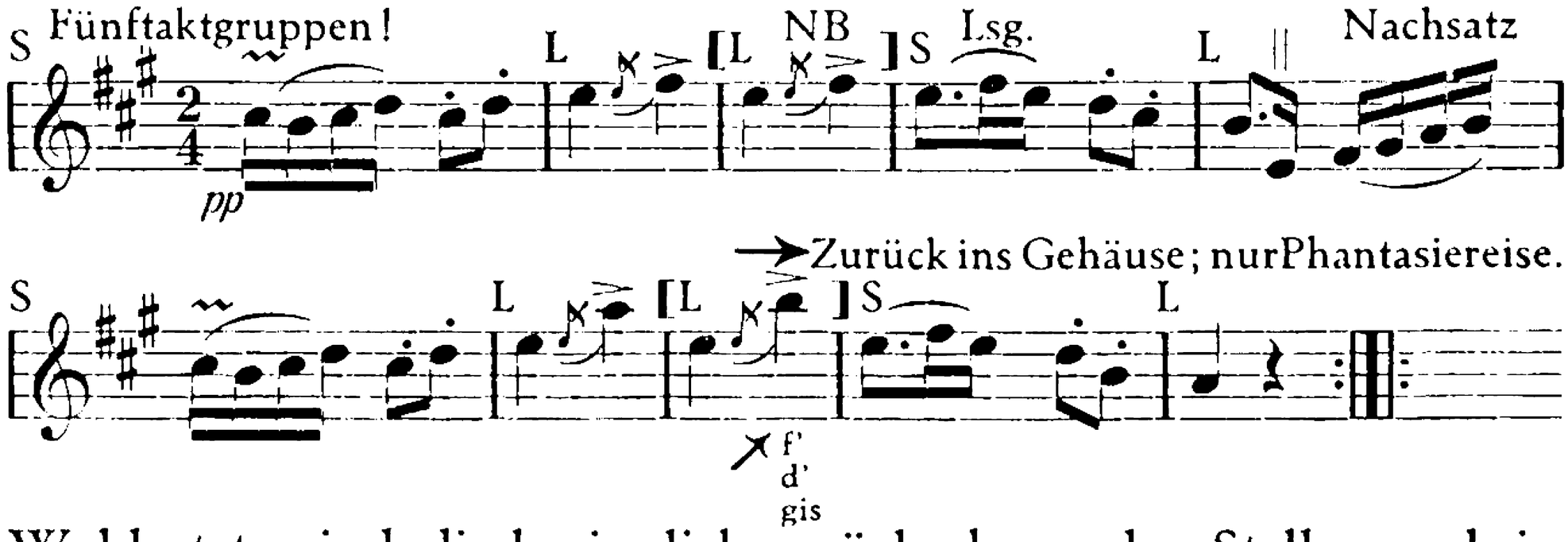
Nr. 205.

Schubert: Quartett D=dur, Op. posth., Andante con moto, Viol. I.



Nr. 206.

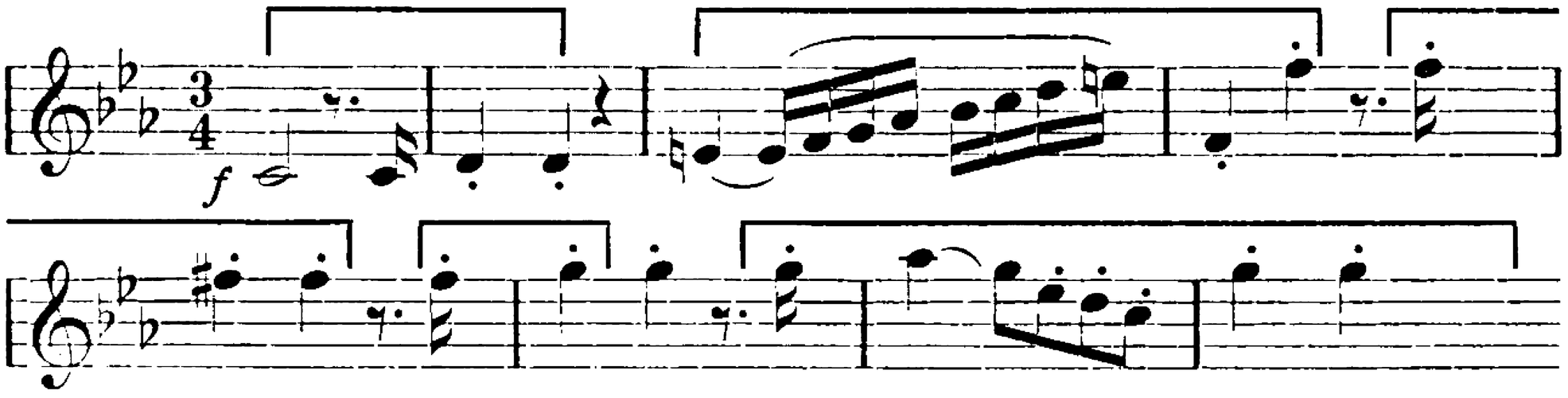
Schubert: Streichquartett a=moll, Op. 29, Allegro moderato, Viol. I.



Wohl stets sind die besinnlich zurückschauenden Stellen auch in der Taktgruppenabstufung als „leicht" gekennzeichnet. Daß die schlichte Zweitaktgruppe die abtaktige Gliederung innehält, bedarf kaum ausdrücklichen Hinweises. In den kleinsten wie den größten Baugliedern des Rhythmus kommt dieses pathische Zeiterleben zum Ausdruck. Wenn Schubert das Beethovensche c=moll=Variationsthema in dem Eröffnungssatze der Sonate gleicher Tonart abwandelt, so entfernt sich seine Lösung weit von dem ungeheuren, gewaltsamen Drängen und Ringen des Vorbildes. Das Aufwallen und Wiederzurücksinken bleibt die Urgestalt seines Schaffens.

Nr. 207.

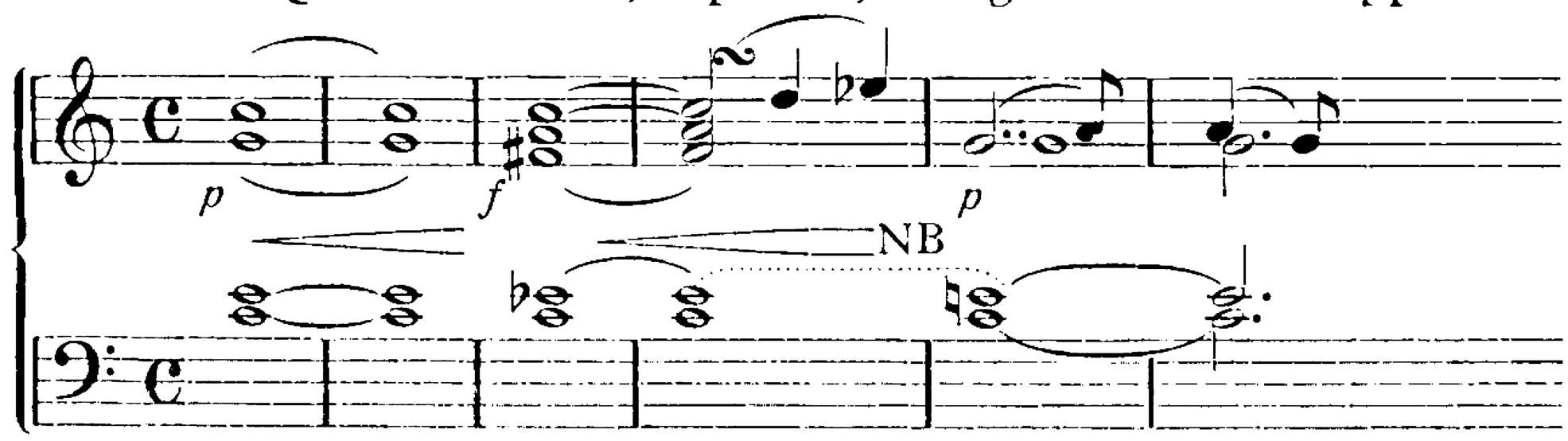
Schubert: Klaviersonate c-moll, Allegro.



Oftmals verbindet sich dieses unaufhaltsame Zurückfluten mit wundersamer romantischer Farbigkeit des Klanges (Querstandsharmonik).

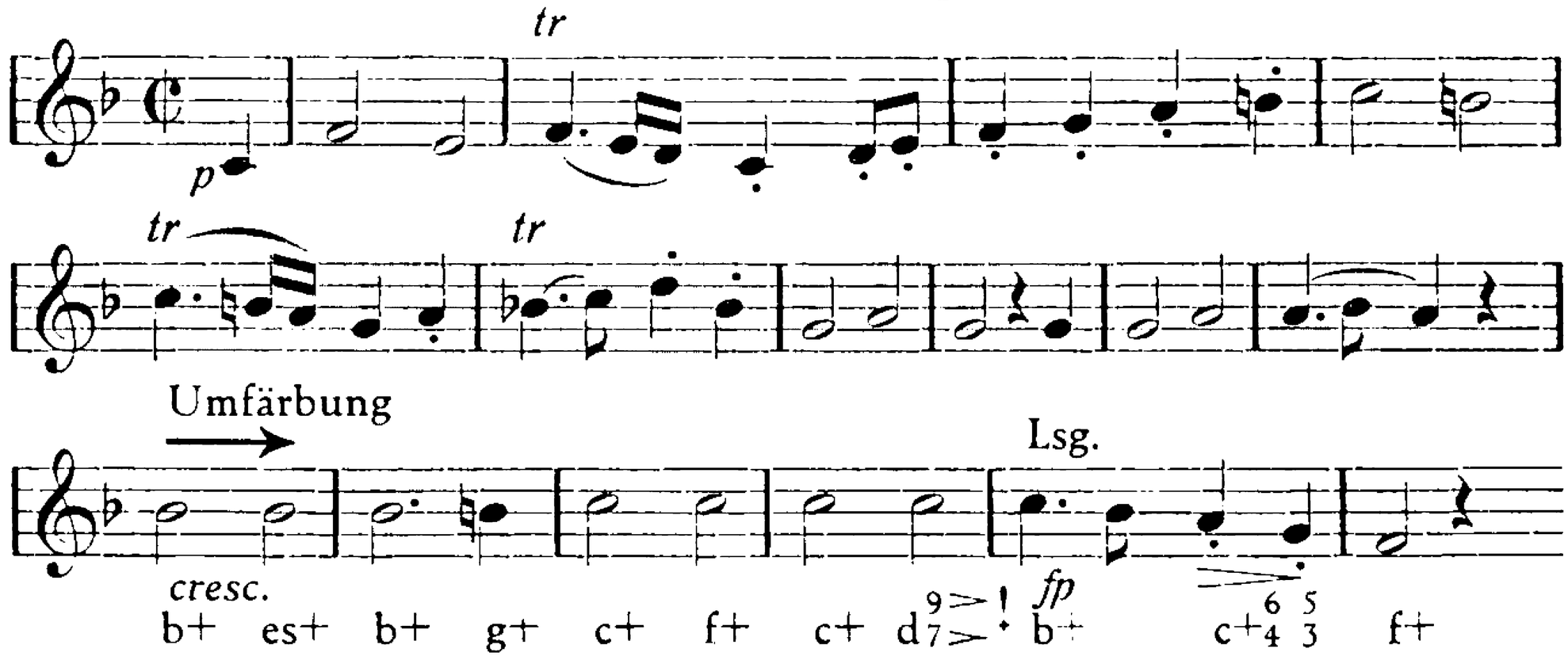
Nr. 208.

Schubert: Quartett C-dur, Op. 163, Allegro ma non troppo.



Nr. 209.

Schubert: Oktett F-dur, Op. 166, Allegro, Viol. I.

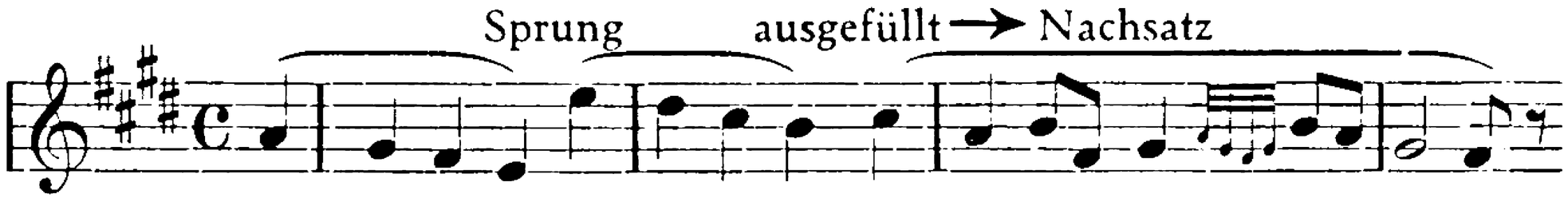


(Ähnliche Beispiele: Klaviersonate op. 164, Allegro vivace; h-moll-Symphonie, Andante con moto; Klaviersonate op. 53, Allegro vivace.)

Enthusiastische Hingabe an das Erlebnis wie bei Schubert, feuriges Drängen wie bei Weber oder Schumann darf man von *Mendelssohns* Musik nicht erwarten. Selbst im lyrisch-gefühlvollen Ausdruck bewahrt sie immer eine gewisse Zurückhaltung. So hindert z. B. eine fast einförmig zu nennende Gleichschwebigkeit des Rhythmus das folgende Eröffnungssmotiv

Nr. 210.

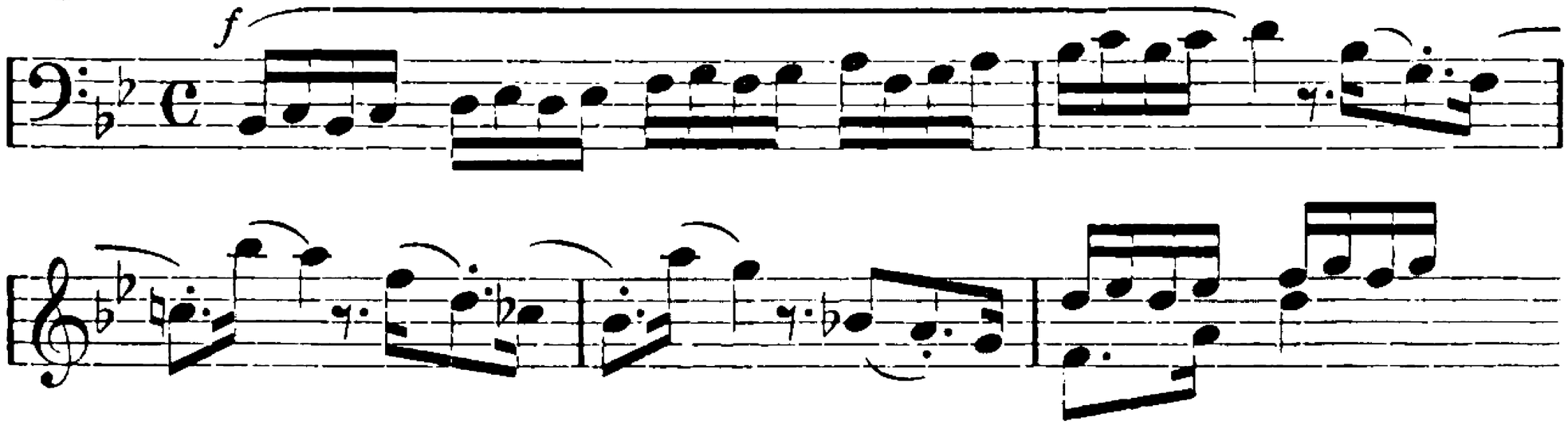
Mendelssohn: Lieder ohne Worte, Op. 19 Nr. 1, Andante con moto.



an allen dynamischen Sättigungen. Man muß es äußerst behutsam vortragen, ohne starken Akzent und ohne ausgeprägte Schwellungen. Würde etwa der Spitzenton e" der Antwort kräftig angepackt, als drängender Auftakt einer „Überbietung" nach Schumanns Art, so ginge das Wesentlichste verloren: das Ebenmaß des rhythmischen Flusses. Daß unsere Deutung nicht fehl geht, zeigt am besten der Nachsatz, der in die „übersprungene" Mittellage zurückschwingt und so — allerdings im Widerstreit mit dem Rationalismus der nachklassischen Motivtechnik — die stetige Verbindung aufrechterhält. Noch beredter künden Mendelssohns Fugenthemen

Nr. 211.

Mendelssohn: Sechs Präludien und Fugen, Op. 35, Fuge 6, Allegro con brio.



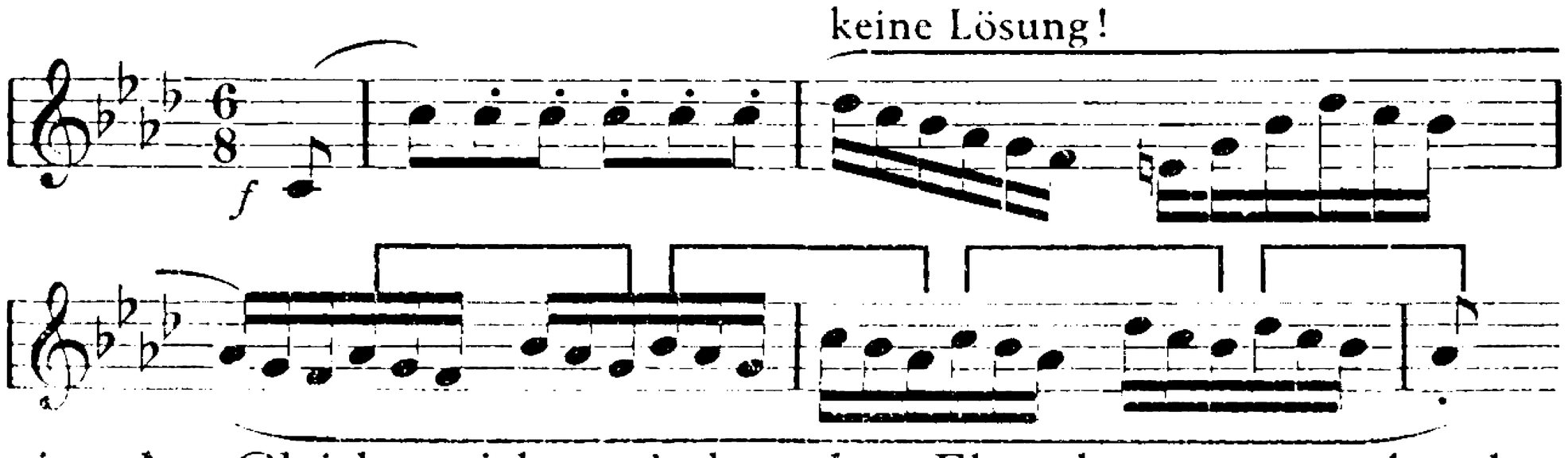
die gelassene Objektivität seines Gestaltens. Ähnlich wie in Bachschen Themen ein verhältnismäßig langsames Einschwingen der

Linie, mit allmählich erweitertem Bewegungsfeld, gleichmäßigem Vor- und Rückgriff, abermaligem Durchstreichen der schnell durcheilten Strecken. Nur der ungemein weite Umfang des Ganzen und die damit zusammenhängende Lockerheit des Gefüges verrät das Nazarenertum des Nachklassikers.

Alle melodischen Erscheinungen wollen in erster Linie als Durchgangsstellen aufgefaßt sein. So sind z. B. die „*Klopfmotive*" Mendelssohns weder dynamisch erhitzt wie Schubertsche noch aggressiv wie Beethovens oder Schumanns Auftakte; der örtliche Reiz ist geringfügig, aber auch das künftige Ziel wird nicht einseitig betont. Spannung und Lösung sind vielmehr so gleichmäßig verteilt, daß die Bedeutung des Ganzen im puren Fortgange liegt. So zeigen die ersten Takte des folgenden Themas

Nr. 212.

Mendelssohn: Op. 35, Fuge 5, Allegro con fuoco.

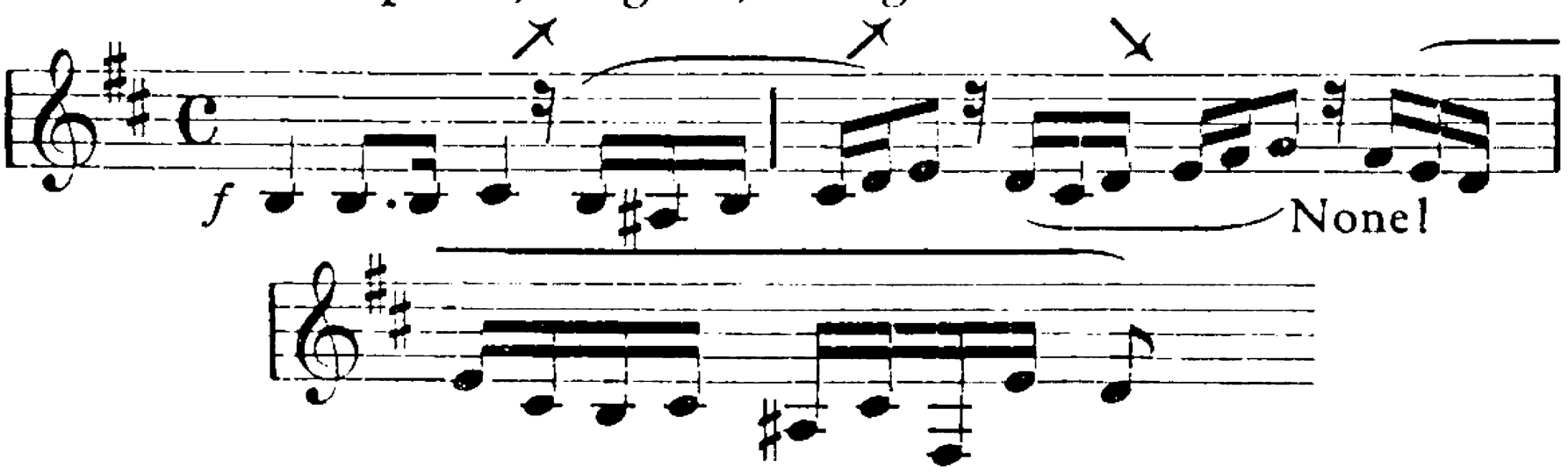


eine Art Gleichgewicht zwischen dem Elan des emporstrebenden Auftaktes und der abwärts leitenden Schwerkraft der Mollsexte (bzw. None) des".

Daß Mendelssohn, wo er noch einigermaßen linienmäßig gestaltet, den *Leitton* und die harmonisch gegründeten Dissonanzen als „Gleise" versteht, geht aus der Formung des folgenden Themas hervor.

Nr. 213.

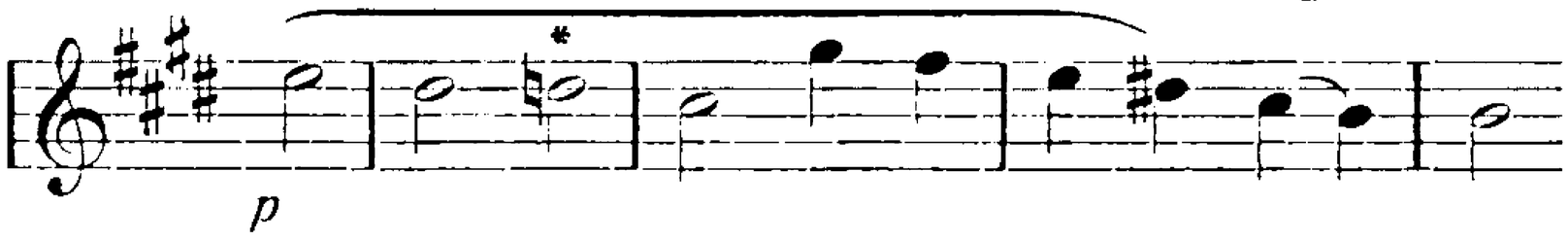
Mendelssohn: Op. 35, Fuge 3, Allegro con brio.



All diese Erscheinungen, ebenso die *Chromatik*, sind überwiegend Durchgangspunkte, sinnerfüllte und doch untergeordnete Bestandstücke des jeweiligen Zusammenhangs. Es gibt keine Quellpunkte, kein „Atemholen", ebensowenig aber ein Neuansetzen und Überbieten.

Nr. 214.

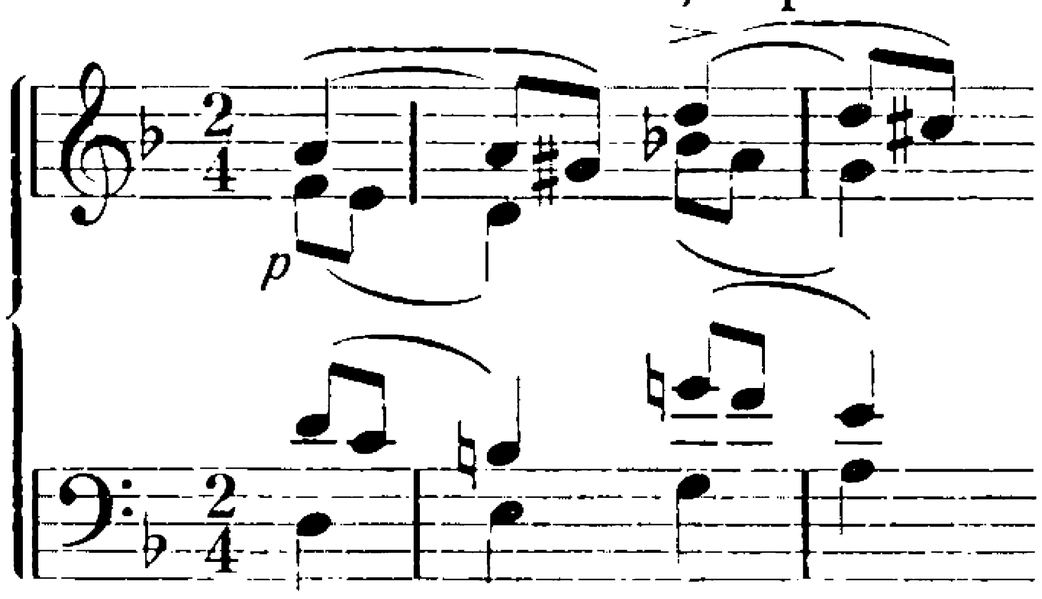
Mendelssohn: Sommernachtstraum-Ouvertüre, Op. 21, Viol. I.



In Verbindung mit der romantischen Flucht vor der Realität ergibt diese Stetigkeit die eigentümlich manieristische „Glätte" des Mendelssohn-Stils, die sich z. B. in der behutsamen *Dissonanzbehandlung* ausprägt.

Nr. 215.

Mendelssohn: 17 Variations sérieuses, Op. 54.

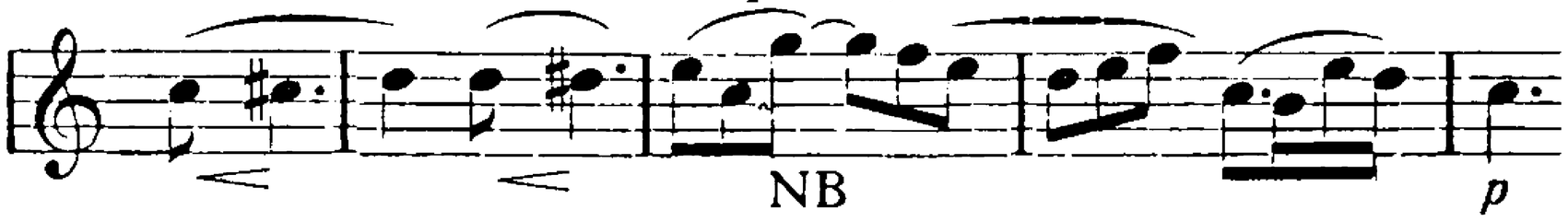


Die Aufgabe heißt hier wiederum: Verbindung, ebenmäßiges Bezogensein nach beiden Richtungen des Zeitverlaufes. Weder enthusiastische Schwellung noch einstrahlige Zielweisung auf das Künftige hin wird man ihr nachsagen können.

Genau so die *Synkope*, die allerdings wesentlich starrer und kraftloser wirkt als die barocken Stauungen des Zeitflusses, denn der Komponist vermeidet es geflissentlich, ihr zusätzliche Dissonanzschärfung mitzugeben. Zwar bildet sie keine tragende Bogenwölbung mehr wie im Barockstil, immer aber noch ein dekoratives Verbindungsstück klassizistischer Prägung.

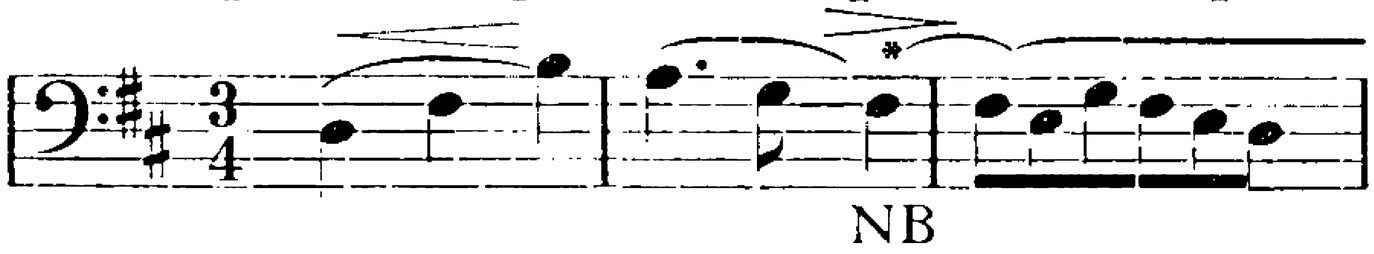
Nr. 216.

Mendelssohn: Violinkonzert op. 64, Andante, Solo.



Nr. 217.

Mendelssohn: Op. 35, Fuge 2, Tranquillo e sempre legato.

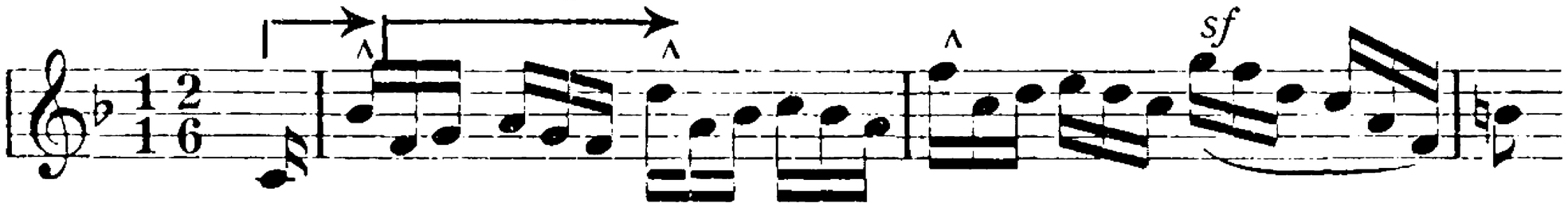


Robert Schumann (Typus II)

Am untrüglichsten zeigen die *Fugenthemen* der Spätromantiker die personaltypische Eigenart des Melodiestils, da hier der Wille zur rein melodischen Gestaltung noch verhältnismäßig ungetrübt zur Verwirklichung gelangt. Daß von „Linearität" gewiß nicht die Rede sein kann, ist wohl klar: die motivischen Bausteine, aus denen sich das Ganze zusammenfügt, bleiben zu deutlich voneinander geschieden. Die aktive, motorische Gestaltungsform läßt indessen Schumanns Themen merklich zerklüfteter erscheinen als Schuberts und Mendelssohns Versuche, dem barocken Melos nahezukommen. Wohl sind die Bachschen Vorbilder kenntlich, aber welcher Unterschied in der Behandlung des Werkstoffes! Es ist die bekannte Heroisierung des Leerlaufs — unausweichliches Schicksal des „Sentimentalischen" —, die Überbietungen sucht und den naturgegebenen Zusammenhang zerschneidet.

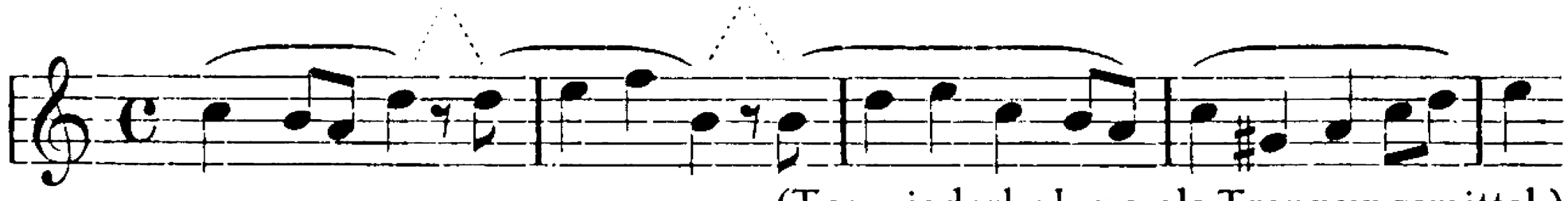
Nr. 218.

Schumann: Fughette Op. 126 Nr. 6, Sehr schnell.



Nr. 219.

Schumann: Fughette Op. 126 Nr. 5, Ziemlich langsam, empfindungsvoll vorzutragen.

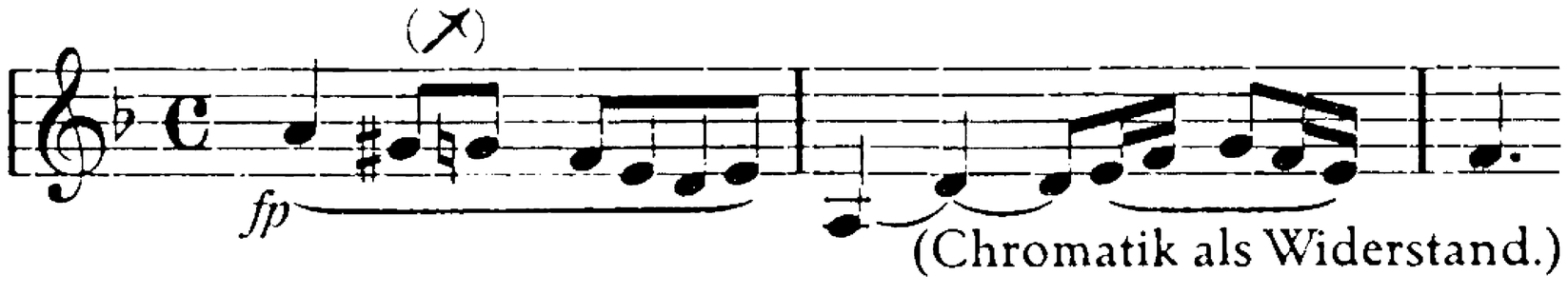


(Tonwiederholung als Trennungsmittel.)

Aus dem ästhetischen Leitbilde des Zellen-Aggregates entspringt die widerständige Lagerung der melodischen Kraftquellen.

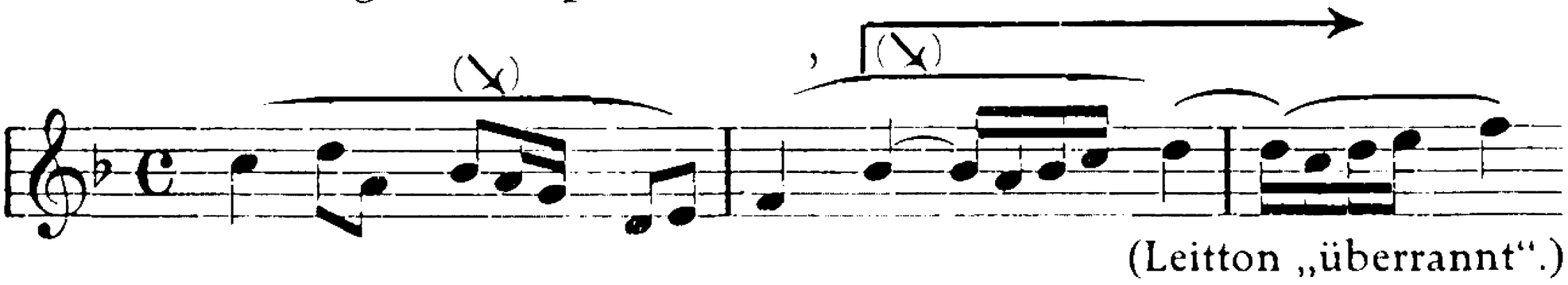
Nr. 220.

Schumann: Fughette Op. 126 Nr. 2, Mäßig.



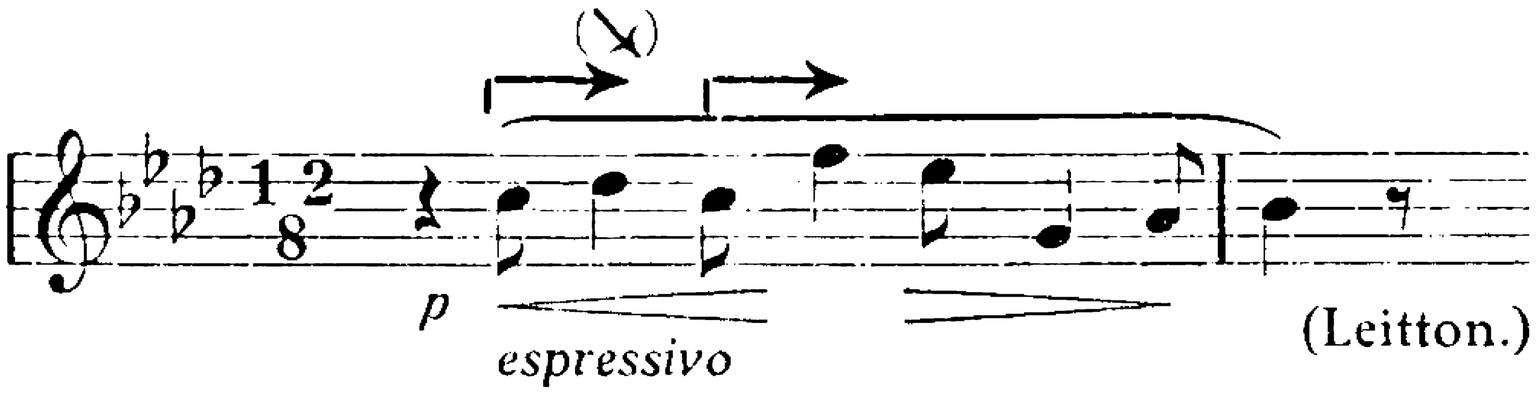
Nr. 221.

Schumann: Fughette Op. 126 Nr. 3, Ziemlich bewegt.



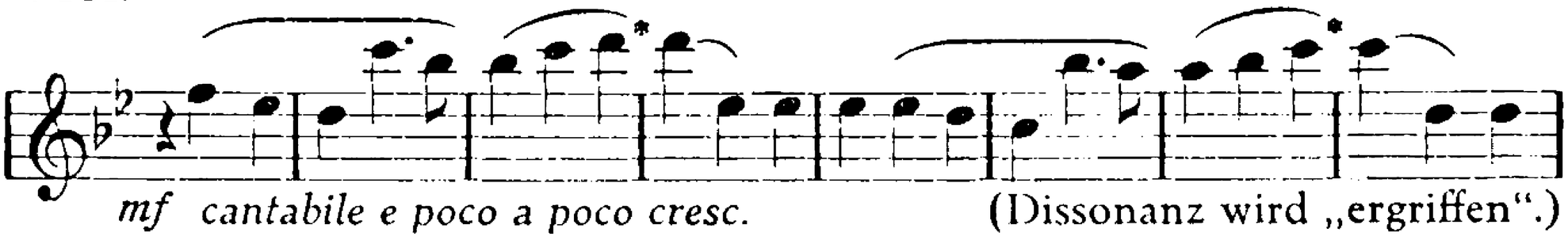
Nr. 222.

Schumann: Quartett F≠dur, Op. 41, Andante, Viol.



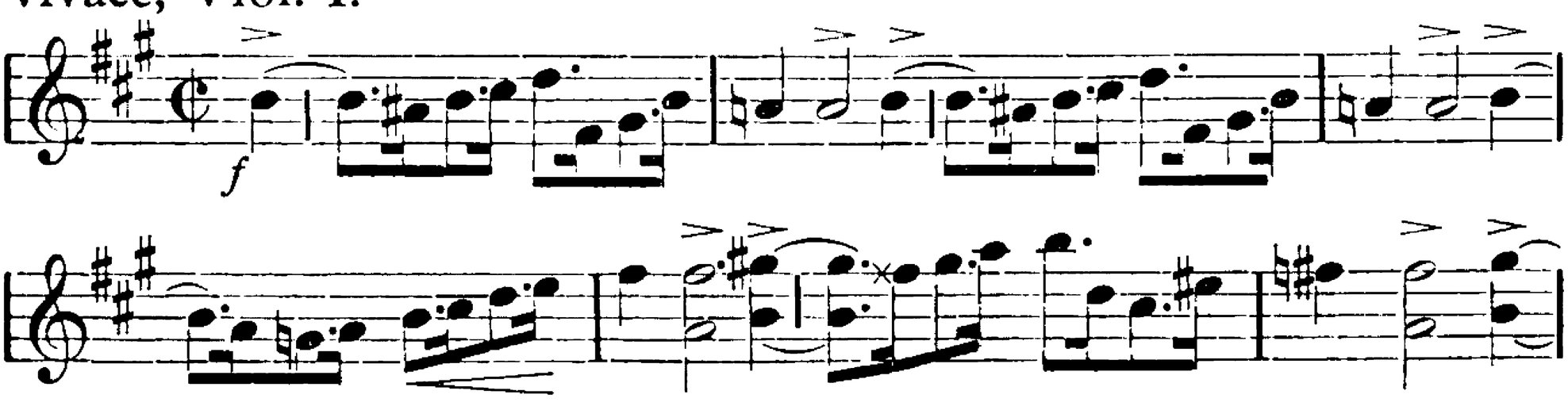
Nr. 223.

Schumann: Klavierquartett Es≠dur Op. 47, Andante cantabile, Viol.



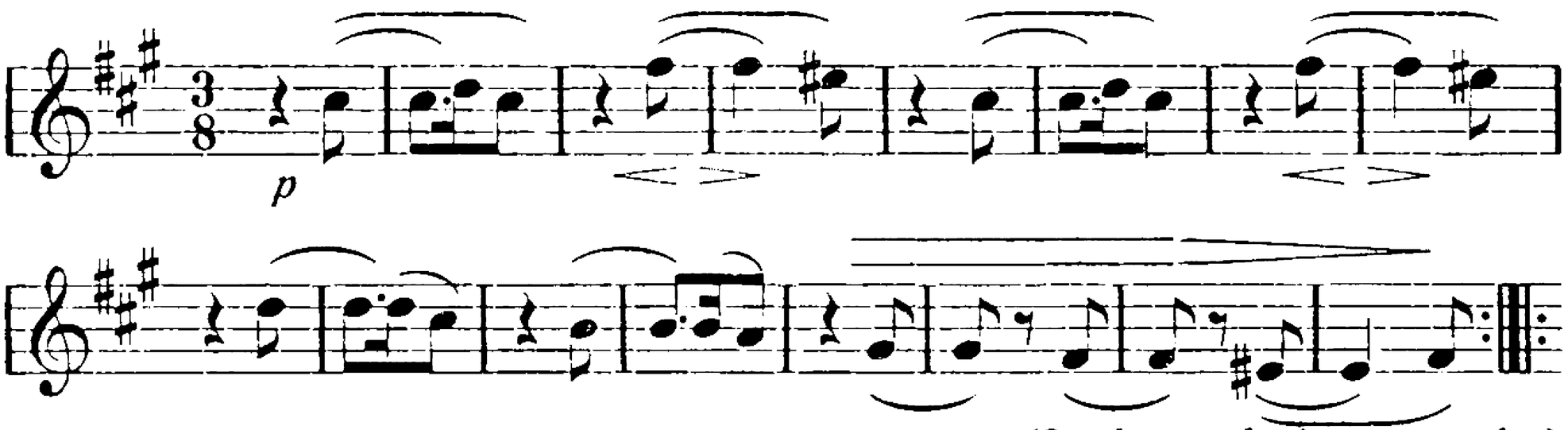
Nr. 224.

Schumann: Quartett A≠dur, Op. 41 Nr. 3, Finale, Allegro molto vivace, Viol. I.



Nr. 225.

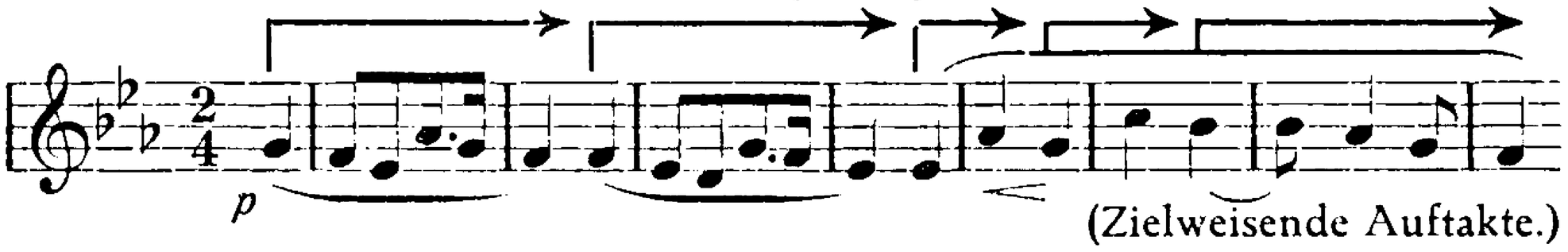
Schumann: Quartett A-dur, Op. 41 Nr. 3, Assai agitato, Viol. I.



(Synkope als Ansatzpunkt.)

Nr. 226.

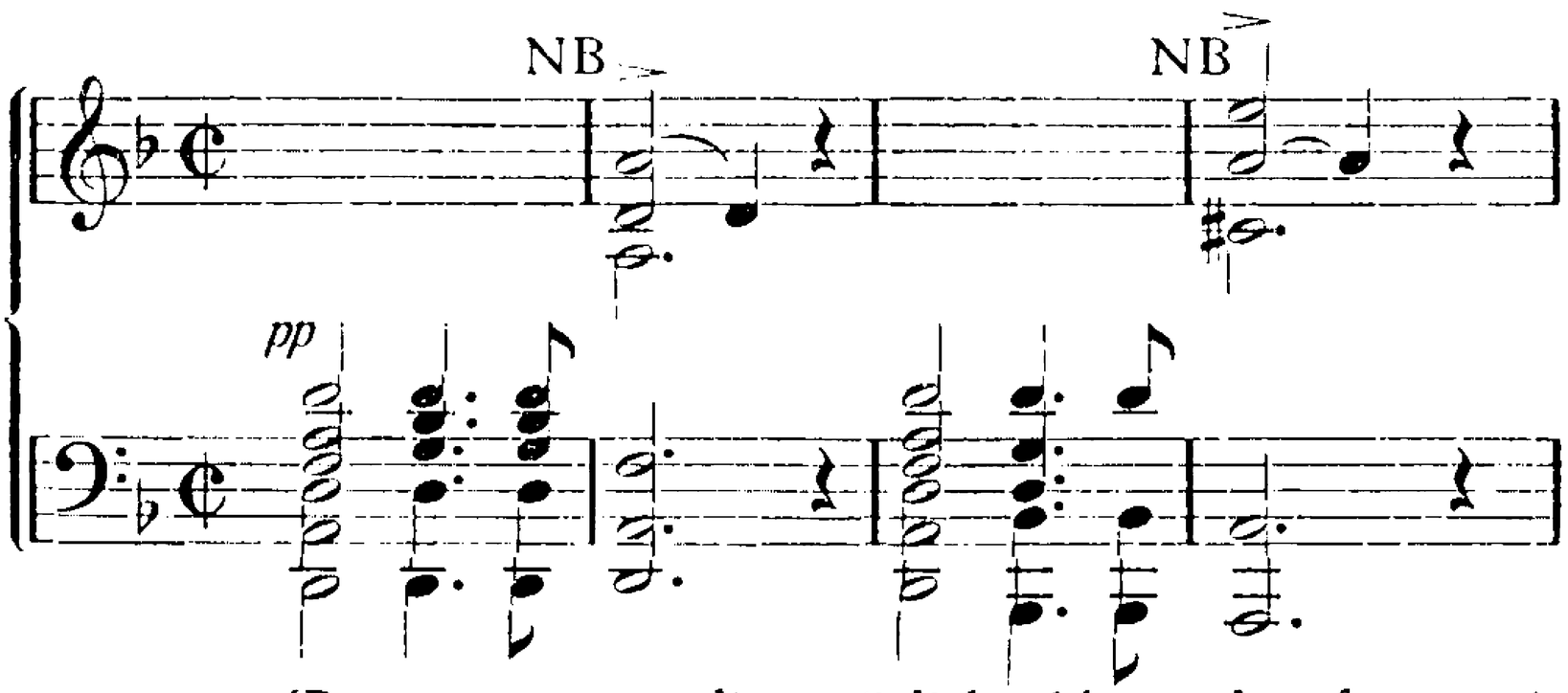
Schumann: Thema, Lento assai (1854).



(Zielweisende Auftakte.)

Nr. 227.

Schumann: Marsch für Klavier, Molto sostenuto.



(Betonung gegen die natürliche Akzentabstufung gerichtet.)

XII. BRUCKNER – HUGO WOLF – MAHLER

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tritt eine höchst individualistische Ausdruckskunst in Deutschland ans Licht. Mehr als je zuvor lockert sich die stilistische „Substanzgemeinschaft", und unvergleichliche Besonderheiten der persönlichen Tonsprache gewinnen an Bedeutung. Ein zeitstilistischer Hintergrund von einheitlichem Formengepräge wird sich schwerlich aufweisen

lassen. Mag es daher gestattet sein, den Blick sogleich auf die personalstilistischen Erscheinungen zu richten.
Immerhin bleiben Wagner, Brahms, selbst Hugo Wolf, so unverkennbar auch das Einzigartige ihrer persönlichen Handschrift aus ihren Werken hervorleuchten mag, Verkünder eines im Grunde immer noch einheitlichen Gehaltes, der mit dem Begriff des „Vitalismus" andeutungsweise bezeichnet sei. Dagegen erscheint *Bruckners* Werk innerhalb dieses Stilkreises wie ein archaisches Denkmal aus längst verklungener Zeit. Denn ganz fern liegt dem kindhaft gläubigen, weltfrommen Meister jenes selbstherrliche Übermenschentum des Bayreuthers, der im Kunstwerke ein Mittel zur „Befriedigung des Lebensbedürfnisses" erblickt. Zwar ist Bruckners Sinfonik offensichtlich der Wagnerschen Klangwelt tief verbunden, aber die formalen Beziehungen dürfen nicht hinwegtäuschen über die Grundverschiedenheit der entscheidenden Triebkräfte. Es handelt sich um eine Art „Pseudomorphose", vielleicht sogar um eine zweifache Verkleidung.
Bruckners Werk zeigt eine seltsame Verwandtschaft mit dem Gehalt der großen deutschen *vorklassischen* Stile, namentlich des Hochbarockzeitalters. Zeitlos, archaisch geradezu wirken namentlich die ungebrochene Einheitlichkeit und Gleichförmigkeit, der wirklich großzügige Verlauf der Themen, die vielfach überraschend edle Haltung des Melos. Hinter der Monumentalität der Formen, der episch-breiten Anlage der Entwicklung verbirgt sich keine geschickte, auf die Wirkung bedachte Regie (vgl. Wagner, Mahler, R. Strauß, auch Brahms!). Lauter Züge, die sich vom Hintergrund des zeitgenössischen Psychologismus seltsam genug abheben.
Es fragt sich, woher dem „letzten Sinfoniker" die erstaunliche Sicherheit der Gestaltung zufließen mag. Offenbar bedarf er keiner äußerlichen, literarischen Anregung wie der Musikdramatiker Wagner und der Liederkomponist Wolf. Von allen Übersetzungskünsten und Abbildproblemen der naturalistischen Welle hält er sich fern; gleichwohl ist die *absolute* Musik für ihn kein problematisches Ziel wie etwa für Brahms. Das „Problem der Form", welches letzthin *immer* ein Epigonenproblem ist, besteht für ihn gewiß nicht in demselben Sinne wie für den echten Nachfahren einer großen klassischen Überlieferung.

Andererseits ruht die Sicherheit seines Gestaltens nicht in einem *persönlichen Ethos* wie bei Haydn, Mozart und Beethoven. Bruckner ist kein Klassiker, mag er auch ständig sich der klassischen Gerüste bedienen. Die Einheit, von der seine Musik zeugt, ist dem Komponisten vorgegeben, ist Gnade und Geschenk, nicht sorgsam errungenes Gut, wie für den klassischen Künstler. Ein machtvoll ungebrochener, überpersönlicher Kraftstrom durchflutet sie, ein Strom, den der Komponist wohl in breit ausladende Gehäuse zu leiten vermag, ohne daß es ihm jemals in den Sinn käme, er *selbst* sei der schöpferische Ursprung des Geschehens. Bis zu einem gewissen Grade mochten die Fülle und der berauschende Glanz der neudeutschen Rhetorik seinen ursprünglichen Impulsen entgegenkommen, aber im innersten Wesen blieben die beiden Kunstwelten durch eine tiefe Kluft geschieden. Bruckners Wagnerverehrung beruht sicher zum guten Teil auf einer Umdeutung, die dem allezeit leicht Beeindruckbaren nicht sonderlich schwergefallen sein mag, und Wagners Unverständnis für Bruckners Eigenart ist echt und begreiflich. Das Wesen des unüberbrückbaren Gegensatzes erleuchtet E. Decseys[1] vorzügliche Schilderung: „In Wagner gab es einen christlichen Rest, in Bruckner einen heidnischen. Wagner suchte mit allen Sinnen die Erlösung und endete in der Entsagung. Bruckner endet in der Verklärung. Er hat nie Erlösungen gesucht, ruhte er doch in der Lösung selbst."

Für die Gesamterscheinung gibt es, soviel ich sehe, nur eine einzige halbwegs verständliche Deutung: Bruckners Musik ist ein *vorklassischer* Stil, der durch seltsame geschichtliche Fügung ins 19. Jahrhundert verschlagen wurde: dem deutschen Vor- und Frühbarock verwandt, im religiösen Gebiete beheimatet, wie denn auch der Komponist selbst in seiner Lebensführung als ein zeitentrückter Geist erscheint, an dem alle Versuchungen des neuzeitlichen Vernunfthochmutes und Machtwahnes spurlos abgleiten.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, die vorgedeutete These, die ich in diesem Zusammenhange überdies nur skizzenhaft vortragen konnte, an einer Fülle von Beispielen zu erhärten. Ich begnüge mich damit, auf eine einzige, im Sinne dieser Deutung ungemein beweiskräftige Tatsache hinzuweisen: auf den Umstand,

[1] Bruckner. Versuch eines Lebens; Berlin 1919, S. 152.

daß Bruckner keine wahrhaft schnell umspringenden Rhythmen und beweglichen Zeitmaße zu schreiben vermag. Das *Motorische*, das bevorzugte Ausdrucksgebiet des „modernen Menschen", liegt ihm ganz fern. Immer läßt er sich Zeit und gestattet sich keinen „Eingriff"; anders gewendet: er gestaltet *tektonisch*, aus einem unmittelbaren Verhältnis zu den anschaulichen Sinngehalten des klingenden Baustoffs, nicht psychologisch. Die bekannten und oft bewitzelten Generalpausen, die er selbst ein „Atemschöpfen" nannte, sind in der Tat ganz unklassisch, andererseits um so gewichtigere Zeugnisse eines „stile d'une teneur". Unbeschadet der weithin übergreifenden Zusammenhänge bewahrt sich doch jeder einzelne Ton in Bruckners Melos ein solches Maß von Erfülltheit, daß der geschichtlich Denkende unwillkürlich auf die archaische „*Blockrhythmik*" der deutschen Frühzeit zurückverwiesen wird (Hasler!). Selbst raschere Sätze wie die Scherzi zeigen niemals einen „geführten", akzentgeschärften Schlag, sondern einen eigentümlich vollen, glockenhaften Einsatz der Schwerkräfte.

Es besteht sogar, wie mir scheint, eine beträchtliche Reihe von *formalen* Zügen, die Bruckners Gestaltung mit der Barocksprache gemeinsam hat. In erster Linie ist auf die „generalbaßartige" Bauweise seines Satzes hinzuweisen, auf eine Art „Gerüsttechnik", die der persönlichen Konzeption des Komponisten offenbar gut entsprechen mochte; ihr Mittler ist wahrscheinlich S. Sechter[2], Bruckners Kompositionslehrer. Daneben sind sicherlich Einflüsse der Gregorianik und des Palestrinastils im Spiel. Die pantheistischen, naturhaften Züge des Brucknerschen Schaffens — deren personaltypische Bedeutung sich uns erschließt — haben zahlreiche Beobachter empfunden[3].

Hugo *Wolfs* geschichtliche Stellung läßt sich mit leidlicher Genauigkeit allein schon aus der Gattung ableiten, die er vorzugs-

[2] In seinen Tagebuchaufzeichnungen führt Sechter selbst die musiktheoretischen Quellen seiner Kompositionslehre an: Marpurg, Kirnberger, Ph. Em. Bach, Mattheson, Türk Albrechtsberger, Riepel — lauter Größen des 18. Jahrhunderts; erst in neuerer Zeit, so bekennt er, habe er auch Gottfried Webers Theorie, die Kompositionslehre von Reicha „und ein paar Teile vom System des Herrn Marx aus Berlin" gelesen.

[3] O. Lang (Anton Bruckner, München, S. 42) nennt Bruckner einen „Mystiker des Pantheismus", E. Kurth (Bruckner I, Berlin 1926, S. 10) einen in die Romantik heraufgestiegenen mittelalterlichen Mystiker, einen Künder des „Schick-

weise kultivierte: dem *Lied*. In dieser Besonderung lag hohe Einsicht. Die geschichtliche Problematik seines Zeitalters hieß *Naturalismus*. Nachdem Wagner das weiträumige Feld des Musikdramas bestellt hatte, blieb einer empfindlichen, minder robusten Natur wie Wolf kaum anderes zu tun übrig als den kammermusikalischen Epilog dieses Zeitalters abzufassen. Indem er der Dichtung die Treue hielt wie kein Romantiker zuvor, blieb er abbildender Realist und Ausdrucksmusiker in einem. Den beiden Gefahren des Zeitgeschmacks: der leeren Größe und dem trivialen Genre, ging er vorsichtig aus dem Wege. Wer am Ende des 19. Jahrhunderts aufrichtig sagen konnte: auch kleine Dinge können uns entzücken, bekundete mit solcher Gesinnung nicht nur Geschmack und Selbstdisziplin, sondern vor allem den unbefangenen Blick für das geschichtlich Mögliche und Gebotene.

Daß der Kampf wider das Schicksal nicht nur tragisch, sondern auch ein wenig donquichotisch sein kann, lehrt hingegen der Fall *Mahler*. Sein hoher Idealismus, sein edles Wollen und unermüdliches Ringen mögen bewundernswert und als document humain ergreifend sein: im Kunstwerk ist damit allein nicht viel getan; da entscheiden nur das Gelingen und die Verwirklichung. Oder metaphysisch gewendet: die Begnadung. Der tragische Zwiespalt des Mahlerschen Künstlerdaseins liegt darin, daß er um ein Gut rang, das immer nur Geschenk sein kann. All sein Schaffen mutet an wie die vergebliche Beschwörung der Gottheit.

Die große Überlieferung, als deren letzten Erben er sich wähnte, war längst erloschen. Mit künstlichen Reizmitteln — unechtem „Volkston", österreichischen Ländlern, Posthornromantik — ließ sich die vitale Unversehrtheit nicht wiederherstellen. Denn der Wille zum „Ursprünglichen" ist nicht Naivität, sondern ein Ende; die „verlorene Natur" kehrt nicht wieder.

---

salhaften" (II, 699); E. Decsey spricht von der „Gesundheit eines heidnischen Menschen . . ., eines Paganen, den das Christentum zwar gebeugt, nicht gebrochen hatte" (a. a. O., S. 149); A. Halm (Die Symphonie Anton Bruckners, München 1914, S. 81) sagt geradezu: „Ich sehe ihn Mozart, auch Schubert seelisch musikalisch verwandt." Der pantheistischen Religiosität Bruckners gedenkt er in den folgenden schönen Sätzen (S. 122): „Die Natur, nicht verneint, noch gebrochen, sondern in ihrer Existenz gesteigert, wird dem Göttlichen geweiht, weiht sich ihm selbst. Da ist kein Sichverflüchtigen der Realität, keine Weltflucht."

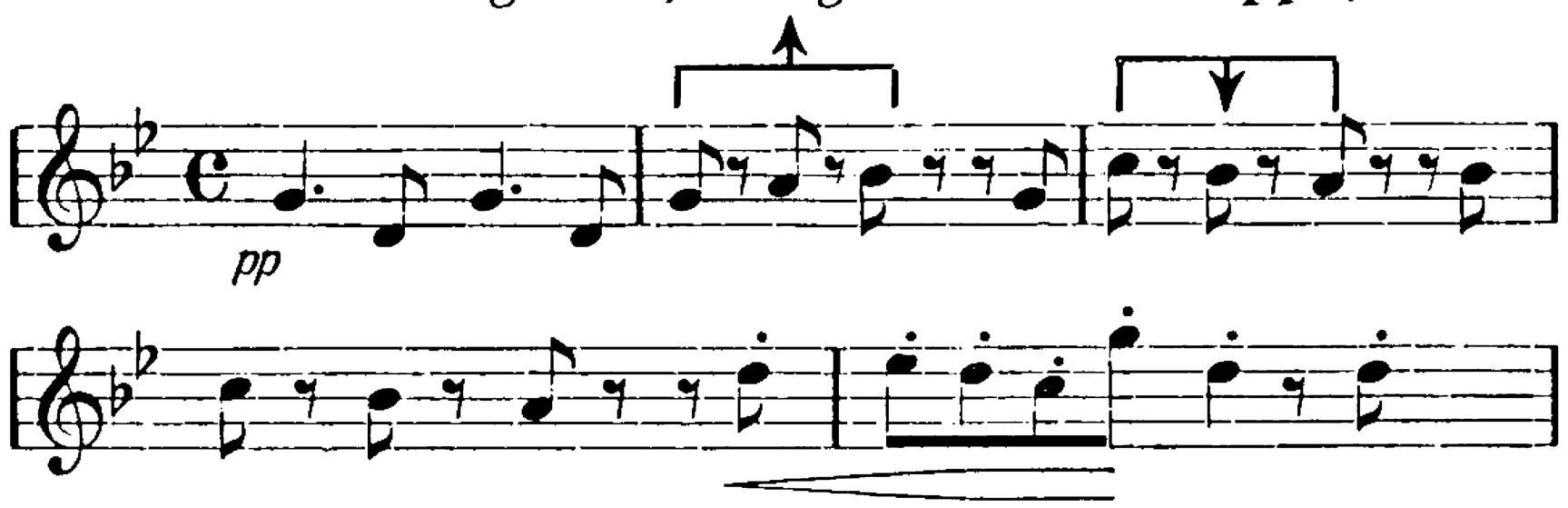
Aufs *Musikalische* hin angesehen: Mahler ist kein Gestalter, sondern ein Künder seelischer Ausbrüche, ein Vorläufer des expansiven Expressionismus[4] (der ihn auch richtig immer so verstanden hat), ein Bekenner jenes zivilisatorischen Götzen, der „das Leben" heißt. Freilich ist's nicht mehr das rauschende opalisierende Klangmeer Wagners — der durchaus *Erfüllung* seiner Zeit bedeutet —, sondern ein Absinken ins Allzumenschliche, Private. Niemand wird vielleicht jemals sagen können, wieviel an tiefsinniger Symbolik und Welträtselei in diesen sinfonischen Wolkenkratzern enthalten sein mag. Sicher ist nur, daß Mahler es nicht vermag, absolute, gebaute, unliterarische Musik zu schaffen. Die oft genug bezeugte und gerade von musikalisch Halbgebildeten besonders nachhaltig empfundene psychische *Wirkung* seines Opus spricht durchaus nicht gegen, sondern *für* diese Deutung. Wo es „ergreift", dann als Bekenntnis, als Ausbruch, als Politik: nur eben nicht als *Gestaltetes*, in sich *Ruhendes, Erfülltes.*

Anton Bruckner (Typus I)

Wenn *Bruckner* kreisläufig oder „polarisch" gestaltet wie Mozart und Schubert, so verfährt er doch im allgemeinen sparsamer mit sinnfällig gerundeten Entsprechungen.

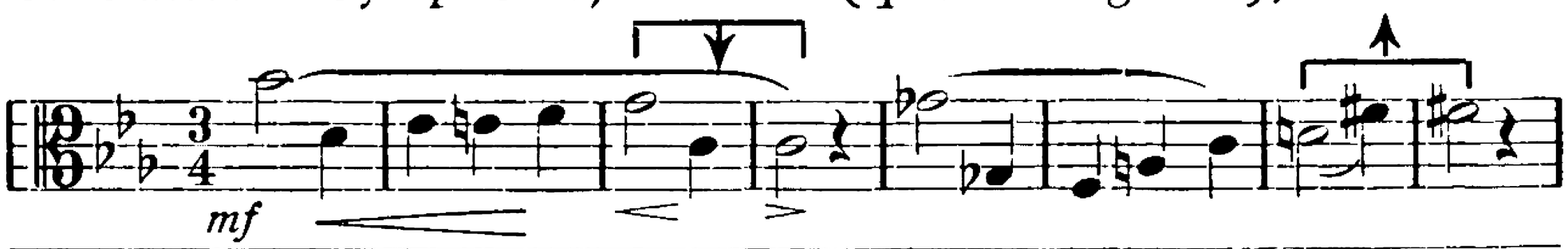
Nr. 228.

Bruckner: Ouvertüre g-moll, Allegro ma non troppo, Viol. I.



Nr. 229.

Bruckner: 3. Symphonie, Andante (quasi Allegretto), Bratsche.

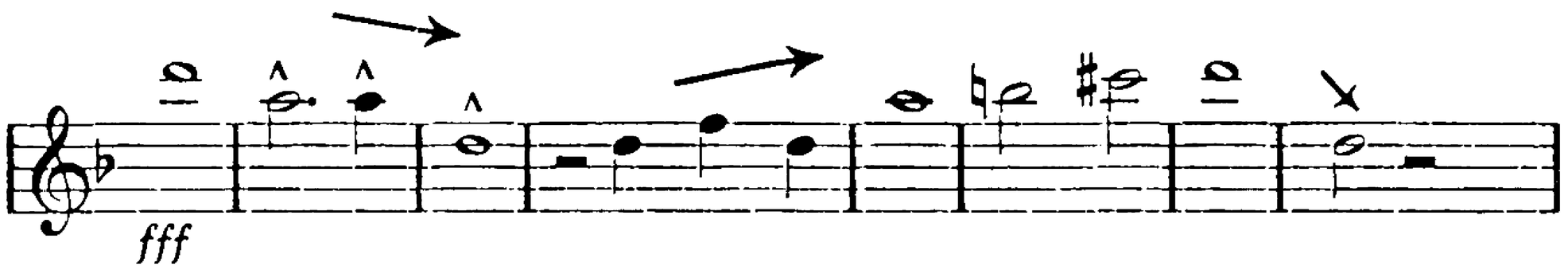


[4] Es gibt noch eine andere, gebundenere, „präreligiöse" Spielart.

Wo immer es angeht, erhebt er das organische Wechselspiel ins Weiträumige, oftmals ganze Linienzüge symmetrisch umkehrend.

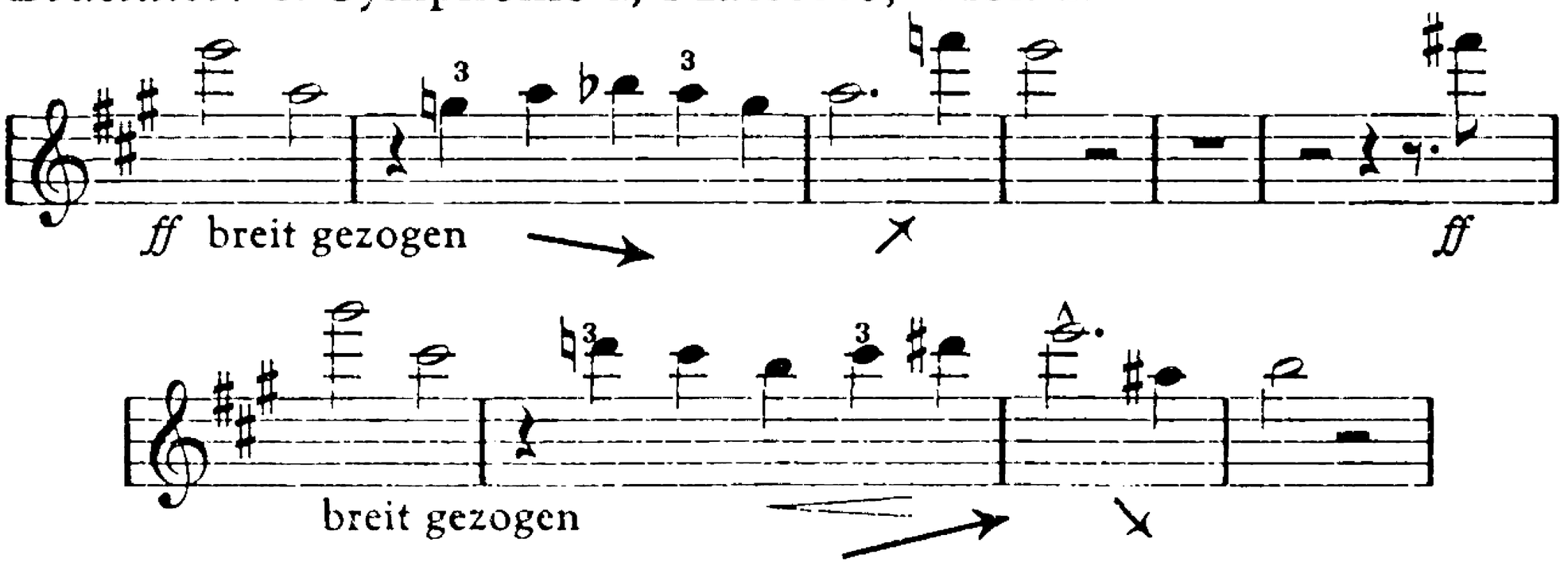
Nr. 230.

Bruckner: 3. Symphonie I, Unisono.



Nr. 231.

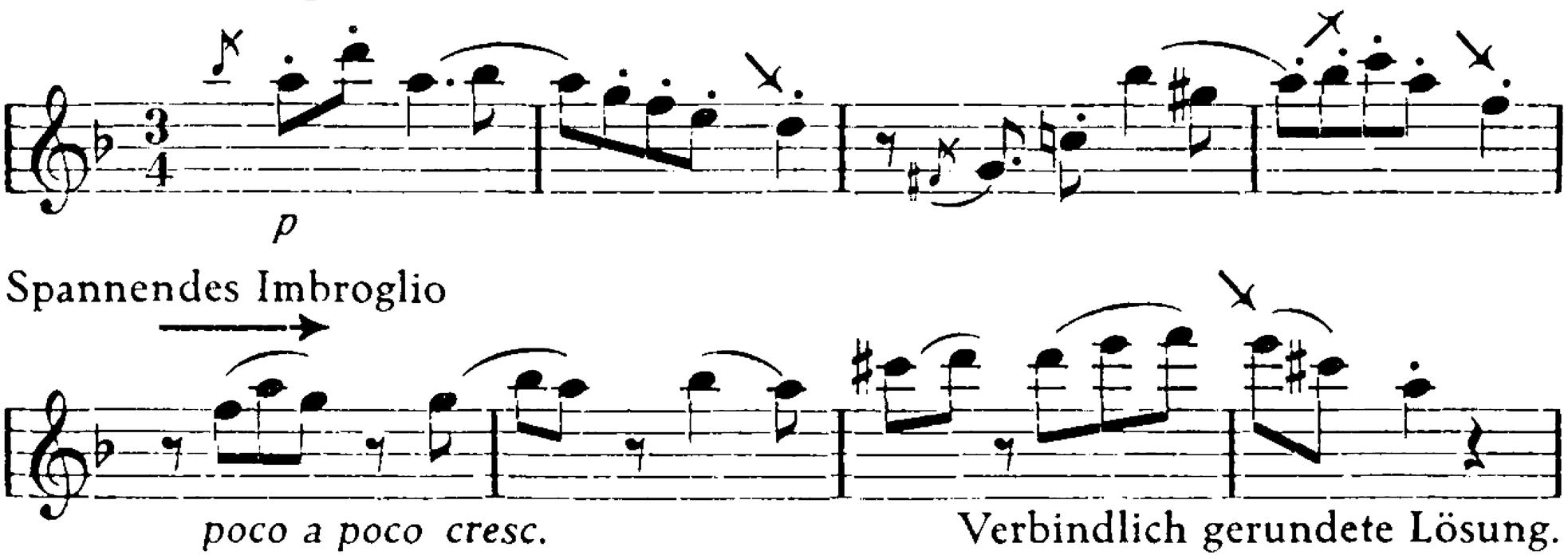
Bruckner: 6. Symphonie I, Maestoso, Viol. I.



Selbst der überlieferte *Scherzotyp* Beethovens, dessen charakteristisches „Umlenken" ihm wohl vertraut war, verliert unter Bruckners Händen seine zellenmäßig-engräumige Bauart, weitet sich aus — und büßt damit die scharfe Spitze ein[5]:

Nr. 232.

Bruckner: Quintett D-dur, Scherzo, Schnell, Viol. II.

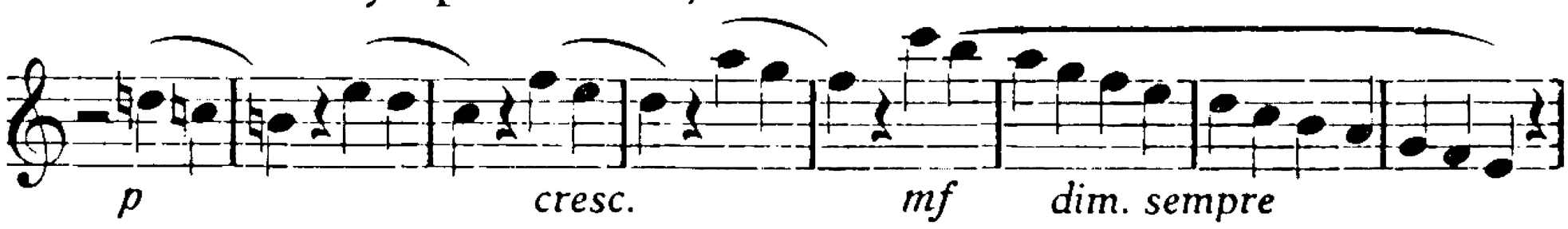


[5] Vgl. A. Halms Bemerkung über die „Humorlosigkeit" in Bruckners Musik, a. a. O., S. 93.

Denn im Kleinen wie im Großen bleibt ihm eines ganz fremd: der Vorgriff ins Künftige. „Es ist . . . kein Wollen, sondern ein *Erleiden* der höchsten Intensität . . .", wie Kurth einmal sagt (I, 425). Darum enden seine breit ausladenden Steigerungen für gewöhnlich in einem verhältnismäßig raschen und steilen Absturz, der immer *Lösung* bedeutet. E. Kurth, der in seinen Analysen immer wieder auf das Phänomen stößt, spricht von einer „Dynamik des Verwehens" (I, 398), einer „Symbolik des allauflösenden Unterganges" (II, 793); vgl. auch I, 381, II, 843.

Nr. 233.

Bruckner: 6. Symphonie IV, Oboe I.



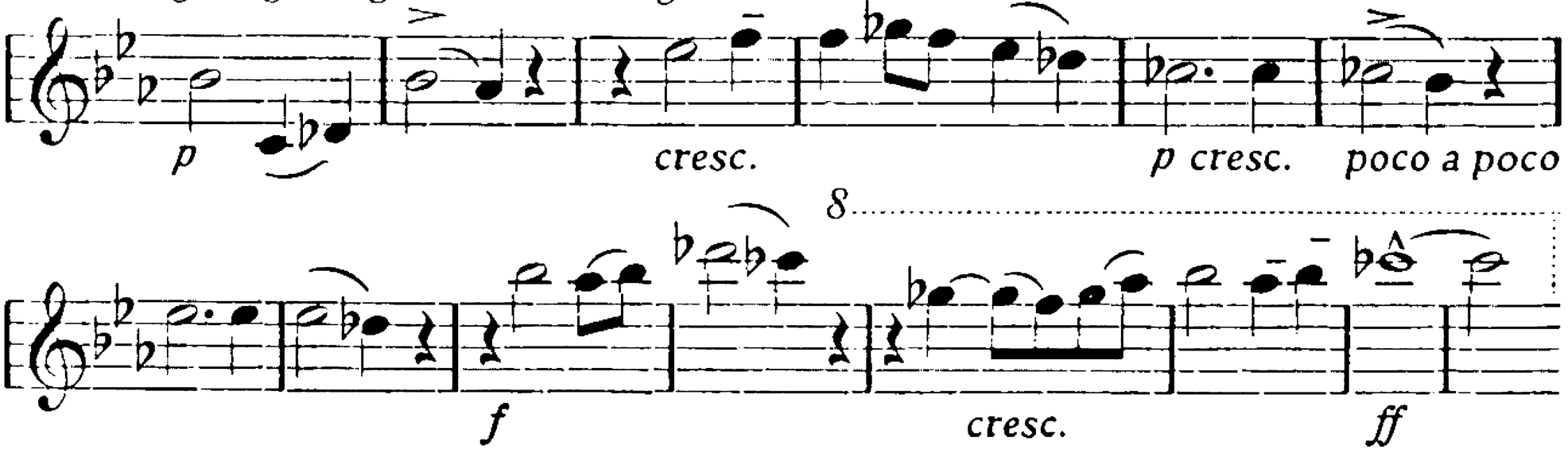
Nr. 234.

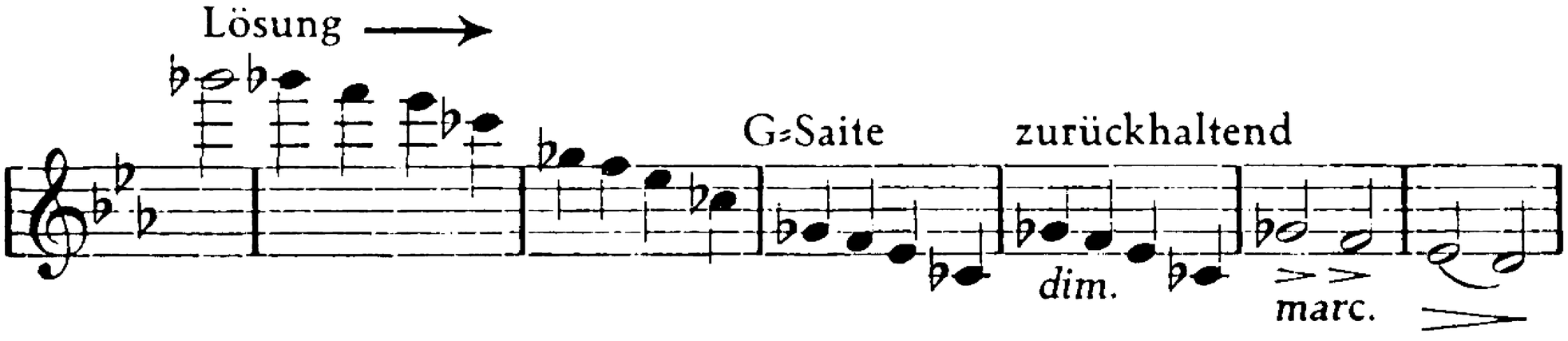
Bruckner: 7. Symphonie IV, Viol. I.

Nr. 235.

Bruckner: 8. Symphonie IV, Viol. I.

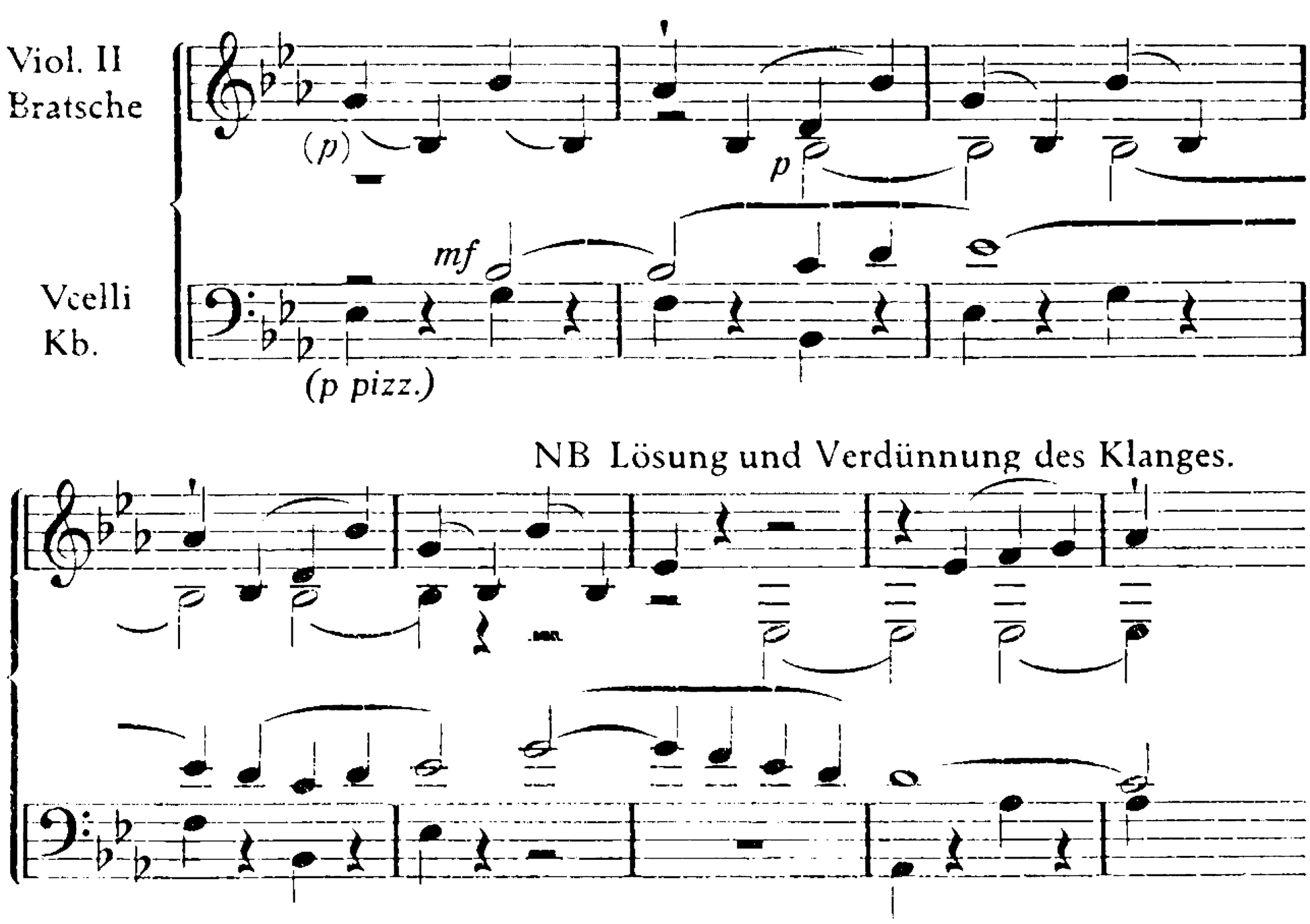
Mit ruhigem gesangvollen Vortrage.





Nr. 236.

Bruckner: 2. Symphonie I (Vcelli thematisch).

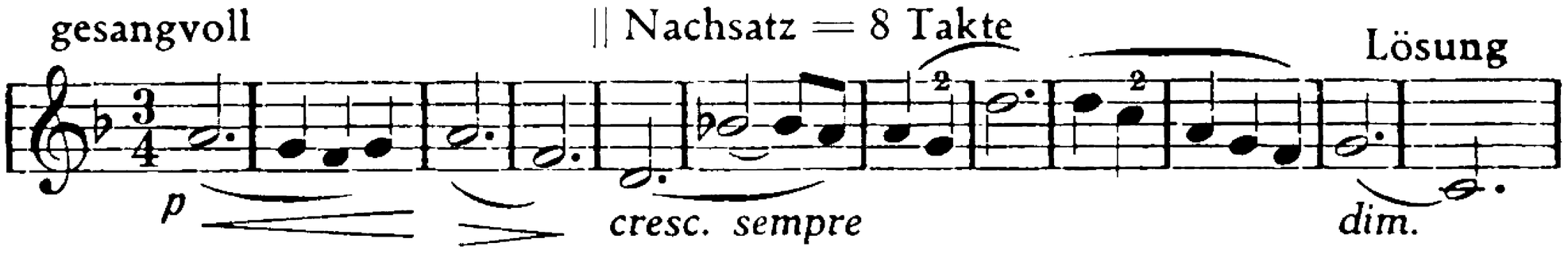


Obwohl Bruckner die klassische und romantische Motivtechnik vielfach zum Muster nimmt, läßt sich doch das Bildungsgesetz seiner Linien eher dem pflanzenhaften Wachstum als der planmäßig disponierenden Vorschau vergleichen. Wohl immer übertrifft der ansteigende Ast der Entfaltungskurven den Abstieg an zeitlicher Dauer; damit mögen die mannigfachen (mitunter an Schubert und Mozart gemahnenden) *Periodendehnungen* seiner Thematik zusammenhängen, deren schon E. Kurth[6] gedenkt.

[6] „Besonders häufig sind bei Bruckner die Dehnungen der Viertakter zu Fünftaktern und der Achttakt-Perioden zu Zwölftaktern. Aber diese Dehnung ist eine organische, sie besteht nicht etwa in den mechanisch heraushebbaren Zwischeneinfügungen oder echoartigen Hinzufügungen eines Ausklangteiles usw. Sie liegt schon im lebendigen Entfaltungszuge der Melodik." (Kurth. I, 367.)

Nr. 237.

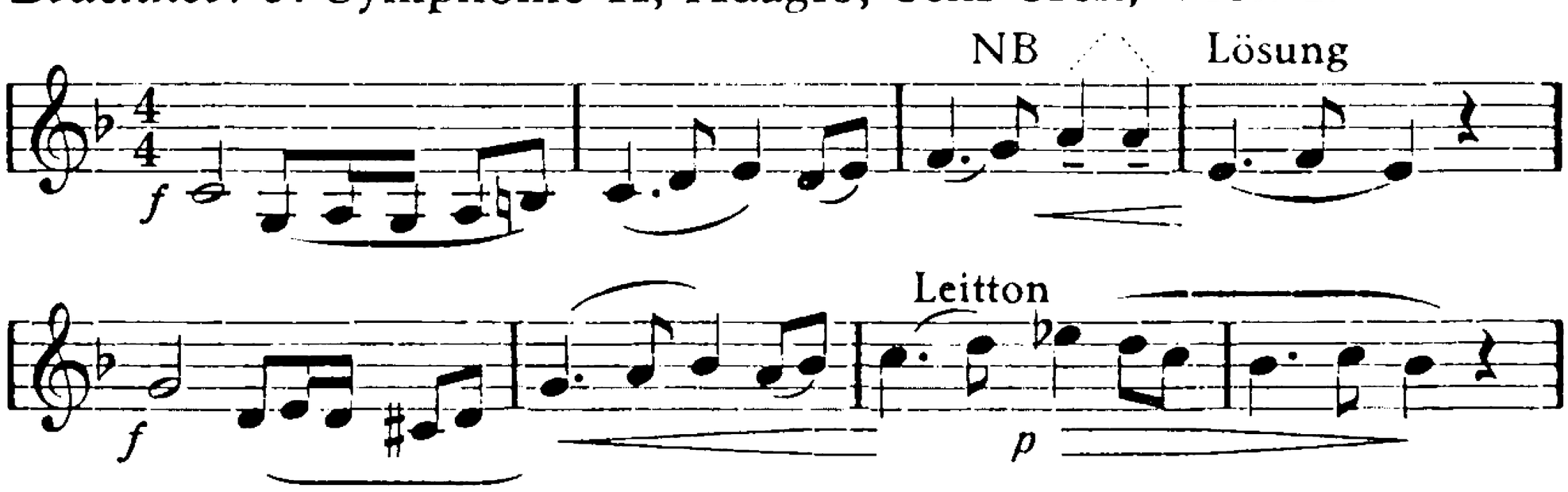
Bruckner: 7. Symphonie, Trio, Viol. I.



Weil alles Geschehen ein Sinnbild kosmischer Werdelust darstellt, darum ruht der Bedeutungsakzent vornehmlich auf den *positiven* Entfaltungen. Die einzelnen melischen Mächte erscheinen daher im ganzen wie immer erneute Mündungen unterirdisch aufquellender Strömungen. Betrachten wir als Prototyp solchen Entquellens die *Tonwiederholung*. Das rasche Parlando Mozarts liegt Bruckner begreiflicherweise fern; heftig bewegtes Aufschäumen widerstreitet der gehaltenen „Blockrhythmik"! Immerhin tritt in kantablen Linien die örtliche Schwellung noch deutlich genug hervor.

Nr. 238.

Bruckner: 5. Symphonie II, Adagio, Sehr breit, Viol. I.

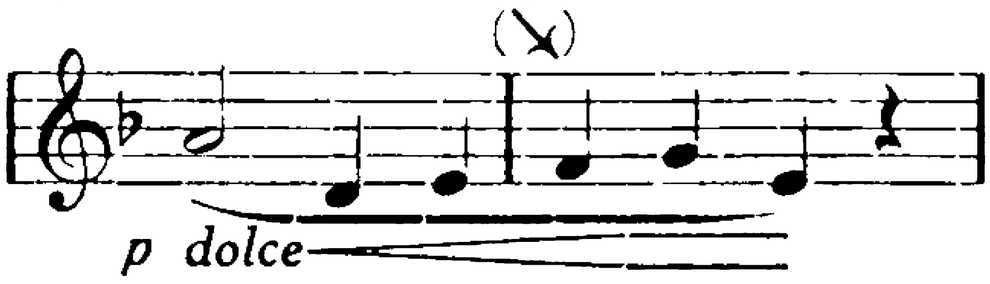


(Wie organisch Bruckners Melos wächst, zeigt die entsprechende Stelle im Nachsatz [es"]; hier unterbleibt die Tonhäufung, weil der Spitzenton leittönig eingeführt ist!)

Ähnliche Bedeutung haben die *Leittöne.* Um atmen oder „wachsen" zu können, bedarf die Linie immerfort solcher Triebkräfte.

Nr. 239.

Bruckner: 5. Symphonie II, Adagio, Oboen.

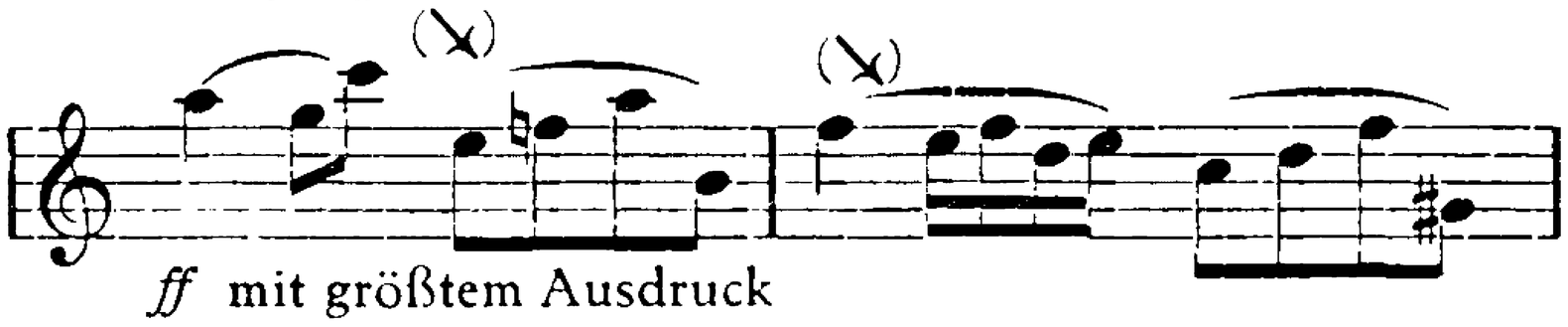


Nr. 240.

Bruckner: 9. Symphonie I, Viol. II.

Nr. 241.

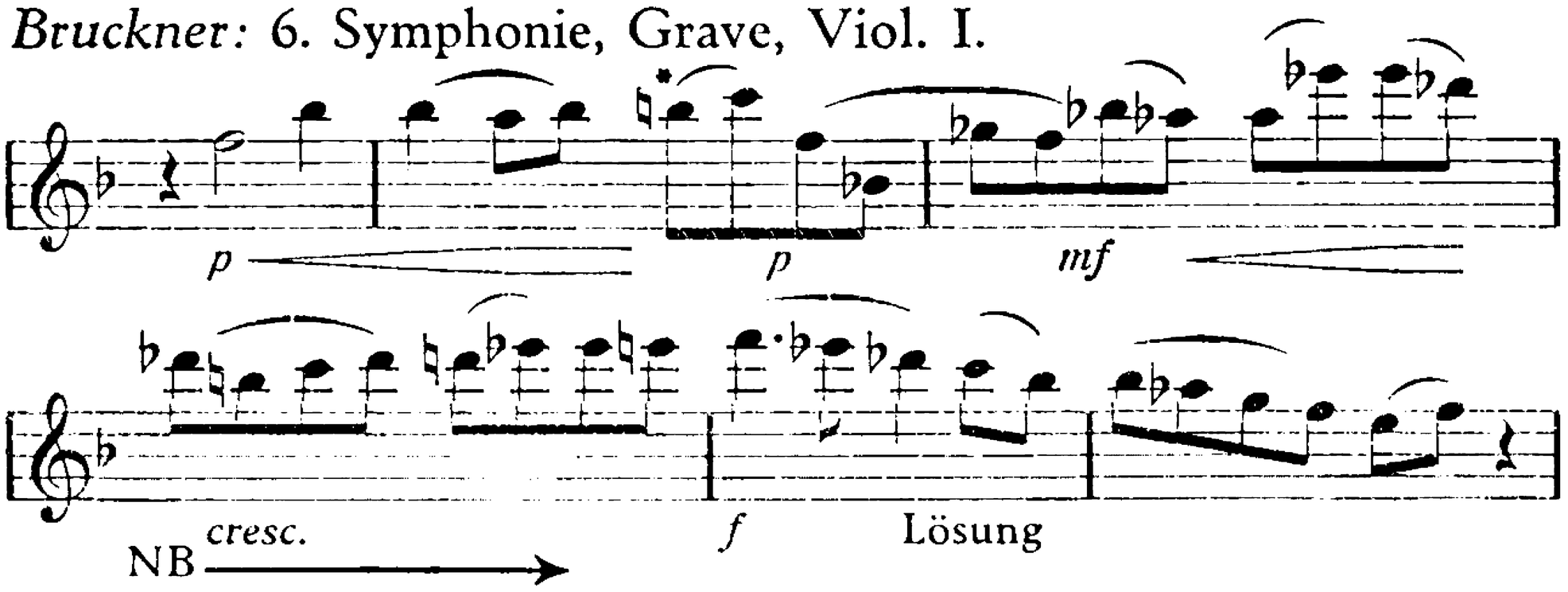
Bruckner: 9. Symphonie I, Viol. I.



Auch das Ausströmen und Blühen der Mozartschen *Chromatik* wird man wiederfinden, ausgebreitet nur über größere Flächen, in sozusagen „epischen" Ablaufsformen.

Nr. 242.

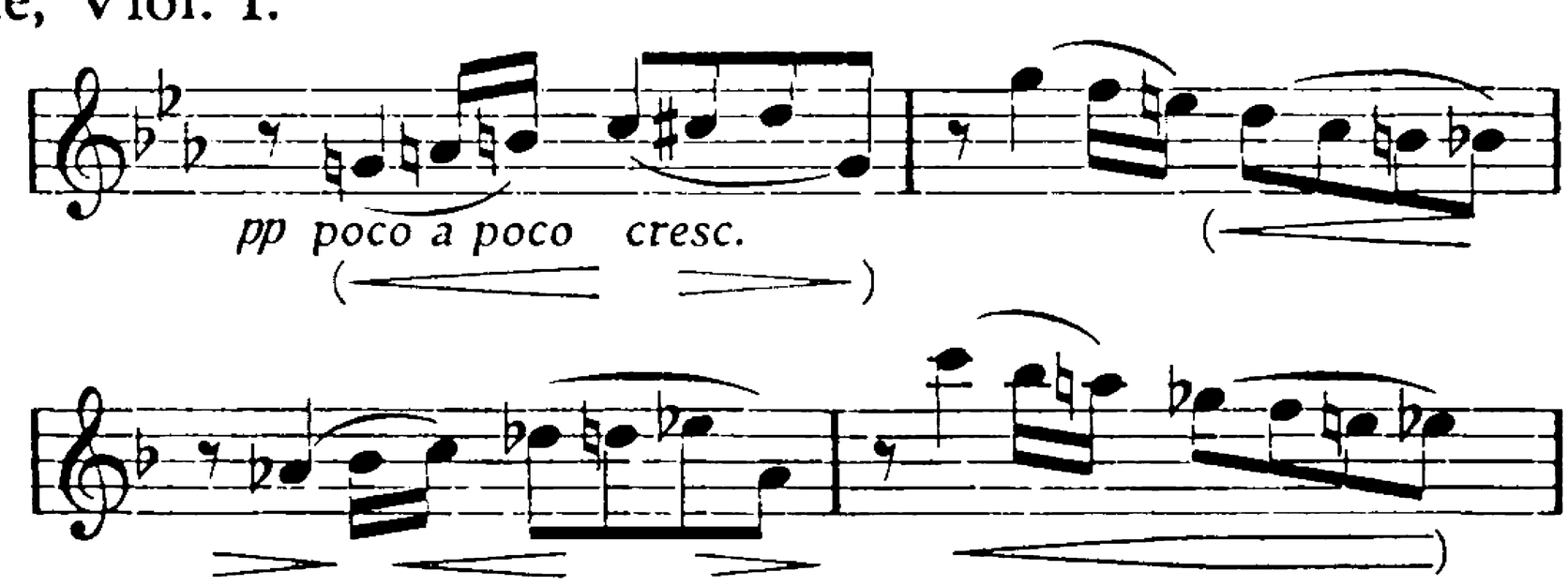
Bruckner: 6. Symphonie, Grave, Viol. I.



Als Paradigma sei die langsam ansteigende Entwicklung des folgenden Beispiels näher betrachtet.

Nr. 243.

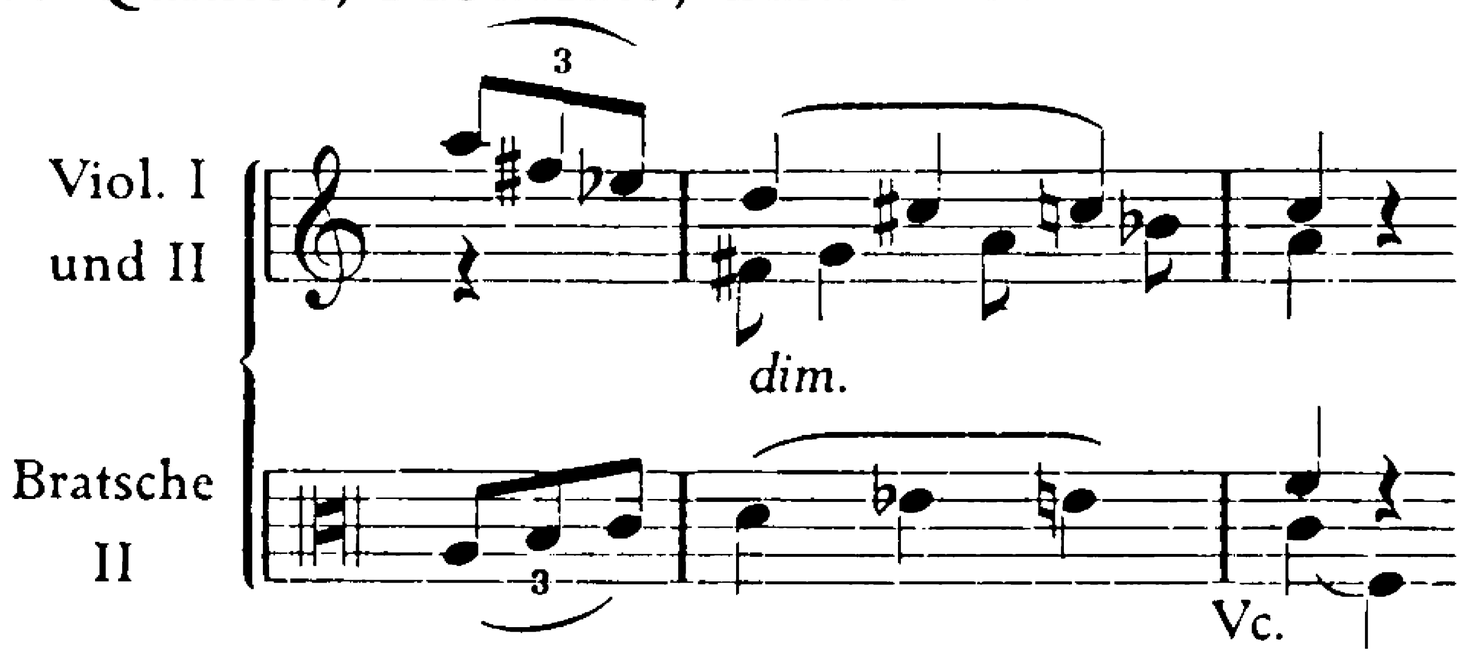
Bruckner: 3. Symphonie II, Adagio (etwas bewegt), quasi Andante, Viol. I.



Hier liegen die Halbtonschritte einmal nach der Taktmitte und das andere Mal am Ende, und sinnentsprechend verschiebt sich auch die nachfolgende Lösung von der letzten zur ersten Schlagzeit: gleichsam im großen *atmet* die Linie, ohne doch das Vorwärtsbezogensein, das der großen Form wesentlich ist, völlig außer acht zu lassen. In der *Chromatik* der *Mittelstimmen* kommen ähnliche Strömungsvorgänge zum Ausdruck.

Nr. 244.

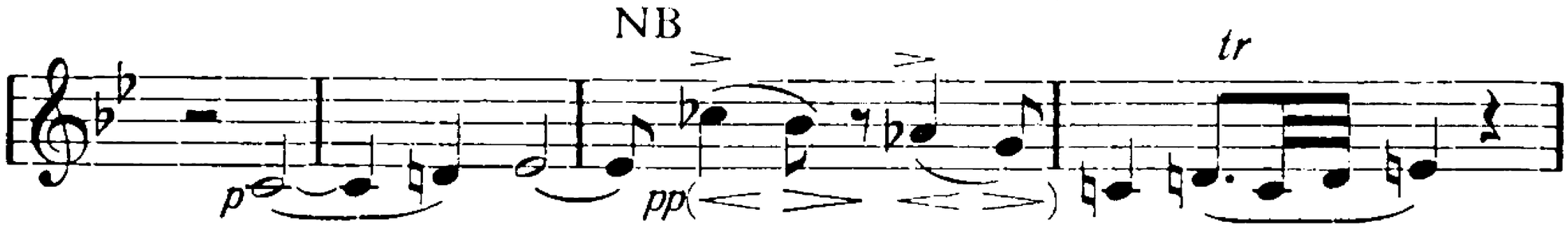
Bruckner: Quintett, Moderato, Takt 8—9.



Die Weiträumigkeit der Formen muß gleichfalls bei typologischer Würdigung der Brucknerschen *Synkopen* bedacht werden. In der Kleinrhythmik auftretend, zeigen sie noch am ehesten Ähnlichkeit mit den hitzig aufschäumenden Schwellgebilden Mozarts;

Nr. 245.

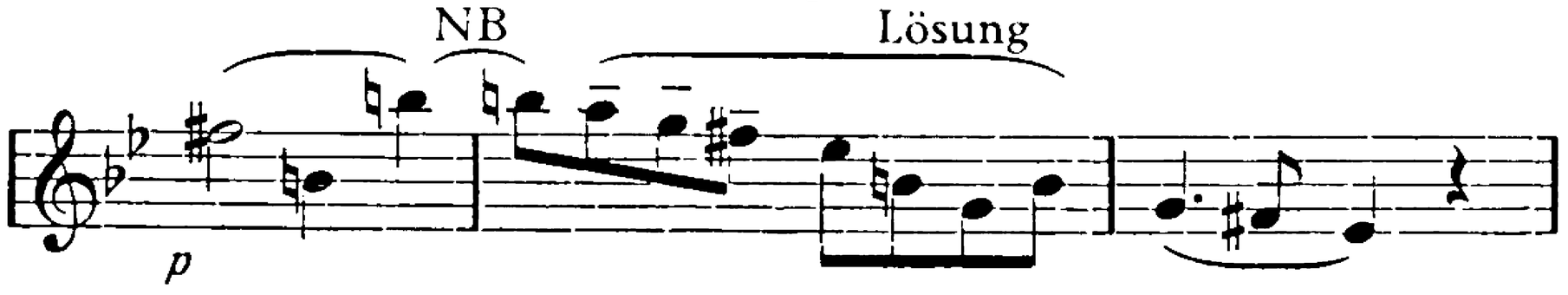
Bruckner: 5. Symphonie I, Allegro (mäßig), Viol. I.



an bedeutsamer hervortretenden Stellen indessen muß der ansteigenden Flutwelle Zeit zur Entfaltung gegönnt werden.

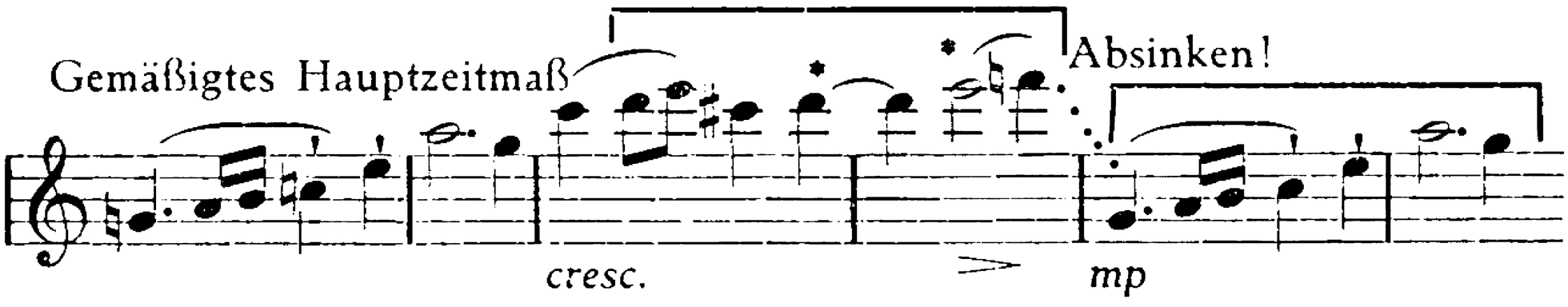
Nr. 246.

Bruckner: 5. Symphonie II, Adagio, Viol. I.



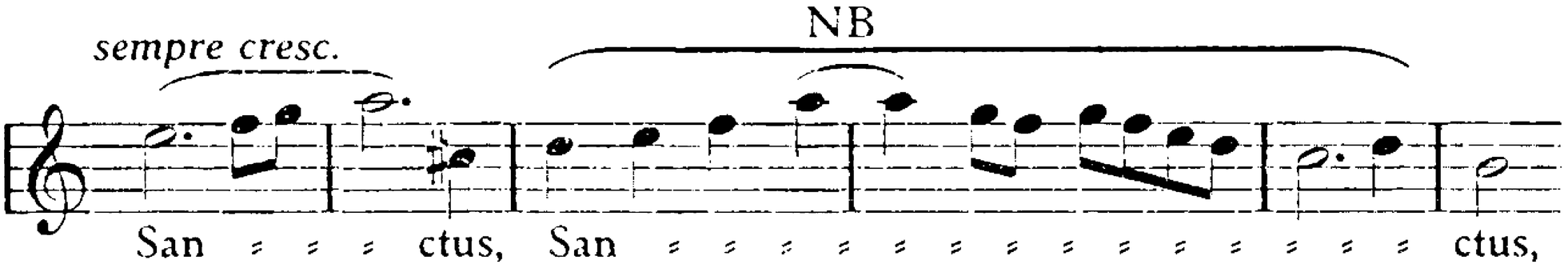
Nr. 247.

Bruckner: 6. Symphonie IV, Viol. I.



Nr. 248.

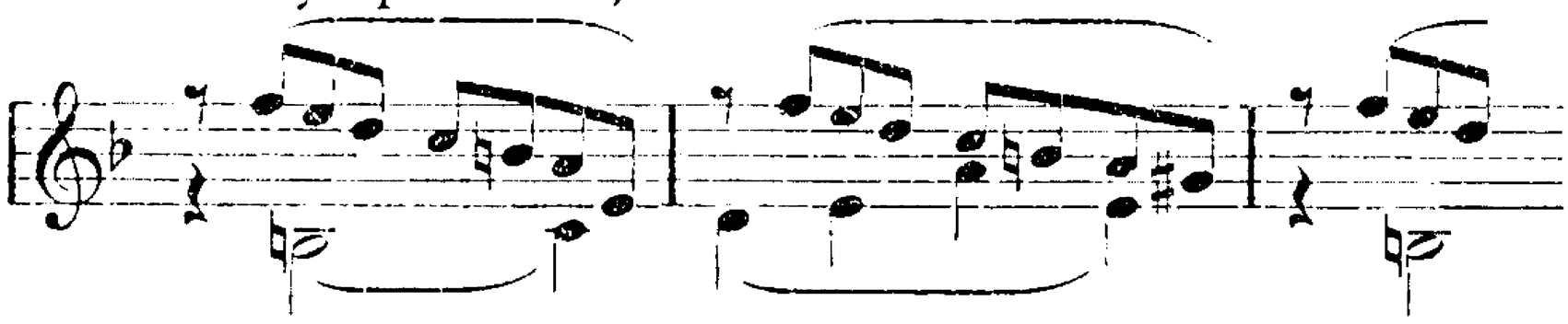
Bruckner: Messe in e-moll, Sanctus, Andante, Sopran I.



Der vorherrschende rhythmische Duktus ist wiederum *abtaktig*, nicht vorwärtsbezogen. Auch wo fraglos Auftakte vorhanden sind, haben sie doch gegenüber der Lösung geringes Gewicht. Aus der Fülle solcher Gestalten greife ich nur einige geradezu feststehende Formeln heraus.

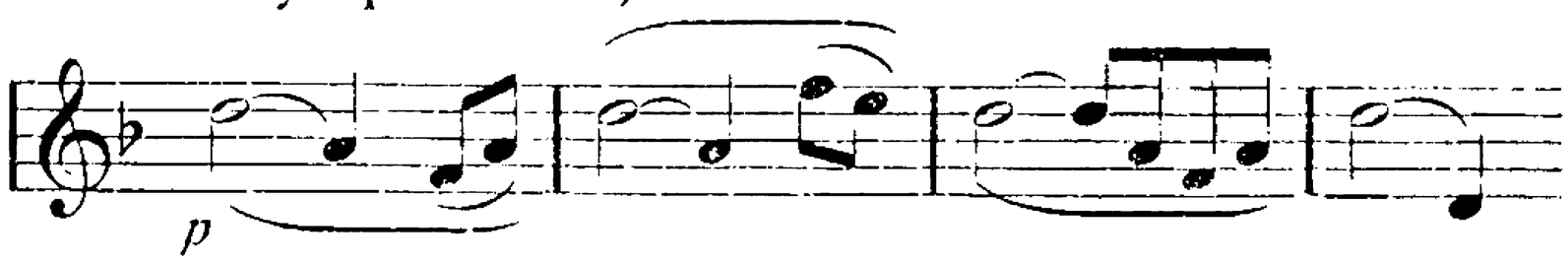
Nr. 249.

Bruckner: 9. Symphonie I, Viol. I. u. II.



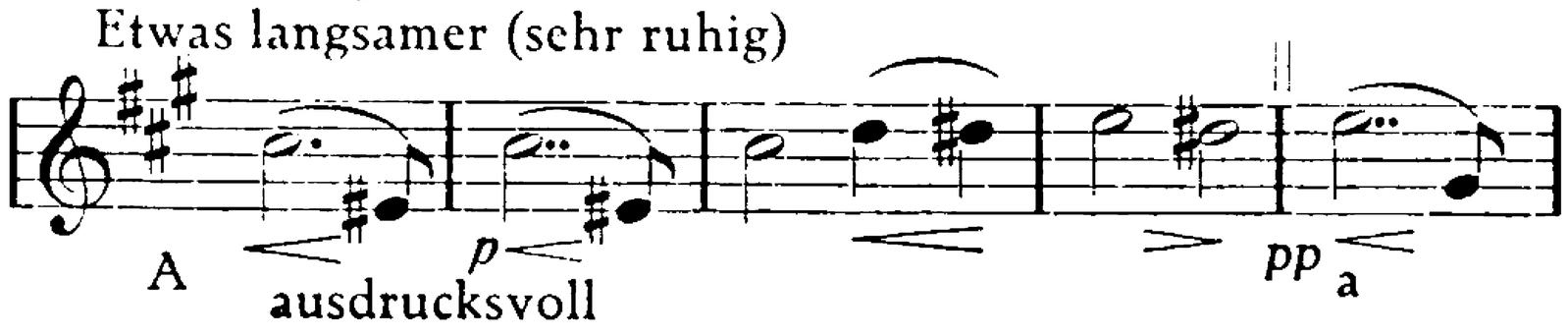
Nr. 250.

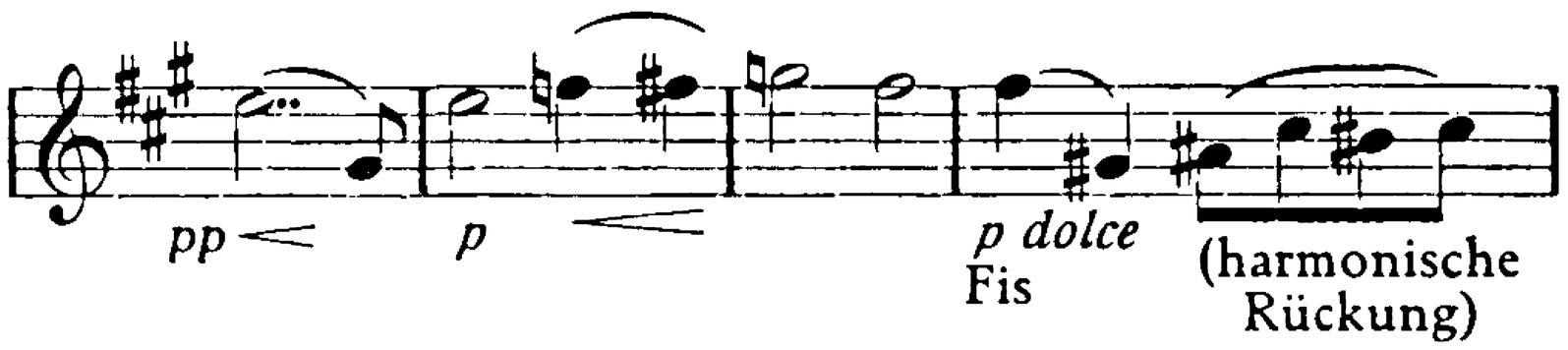
Bruckner: 9. Symphonie I, Viol. I.



Nr. 251.

Bruckner: 9. Symphonie I, Viol. I.





(Man beachte hier übrigens das Wachstum und Wiedervergehen in der harmonischen Rückung!)

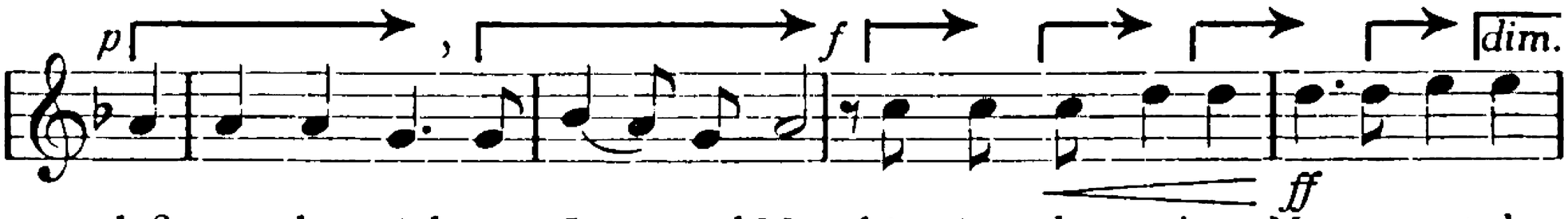
Immer neue Gestalten entsteigen dem Wandelflusse der Zeitlichkeit, und noch auf die entschwundenen richtet sich der Blick. Auch in der Gestaltung der großen Formen liebt Bruckner die *Rückschau* und den *Kreislauf;* Kurth spricht von „Rückspiegelungen früherer Gesichte" (II, 655), von einem Weltbild, bei dem sich „Anfang und Ende, Werden und Erlösung zusammenwölben" (I, 428).

Hugo Wolf (Typus II)

Nicht Wachstum, sondern eigenständige Prägung, nicht organisches Wechselspiel, sondern Eingriff und Zugriff heißt Hugo *Wolfs* Schaffensgesetz. Ein gewaltsamer Anstieg wie der folgende, in einzelnen scharf gegeneinander abgesetzten Schritten anhebend, zeigt sogleich die eigentümliche *Überbietungstechnik* des II. Typus. Wiederum bewährt sich die Autonomie des Schaffenden in der Überwindung *widerständiger* Kräfte.

Nr. 252.

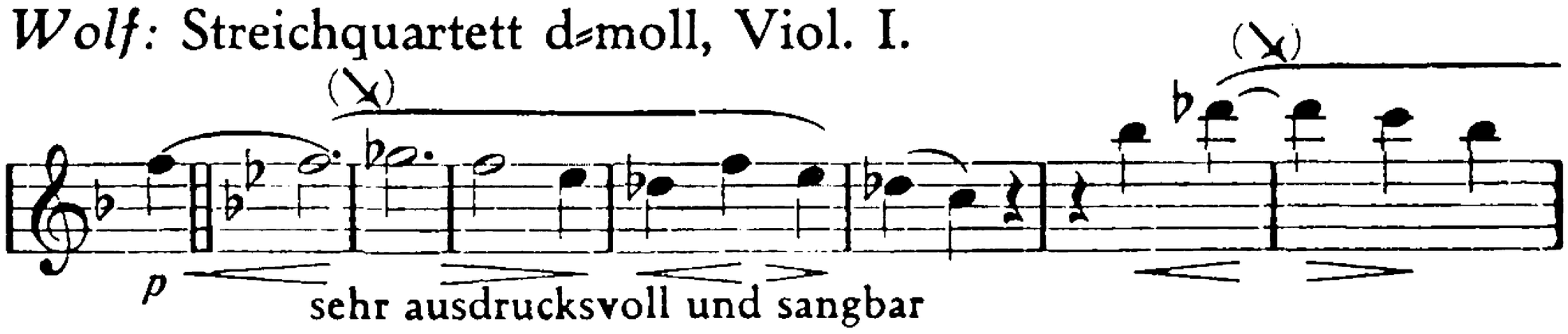
Wolf: Sechs geistl. Lieder f. gem. Chor nach Ged. v. Eichendorff, Nr. 3, Resignation, Sopran.

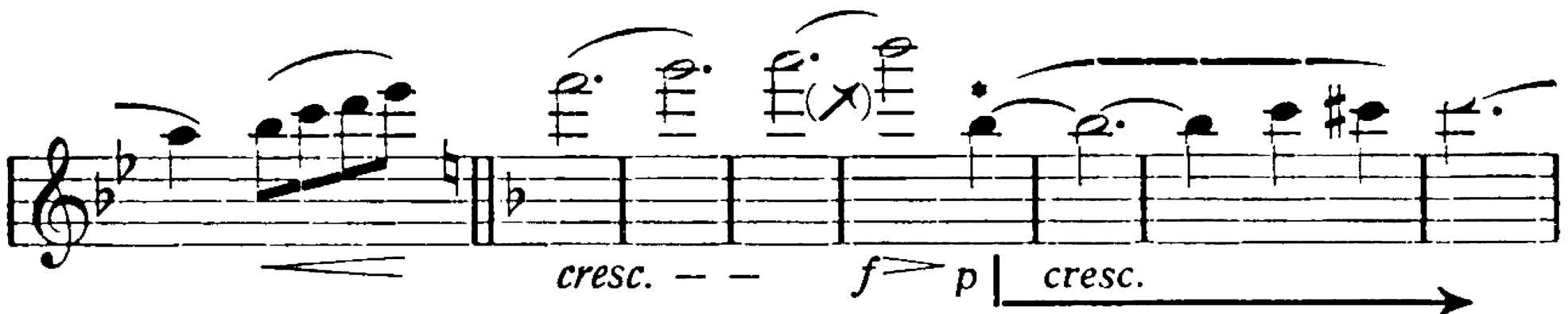


laß ausruhn mich von Lust und Not, bis einst das ew'ge Morgenrot den
(Tonwiederholung als Trennungsmittel)

Nr. 253.

Wolf: Streichquartett d-moll, Viol. I.

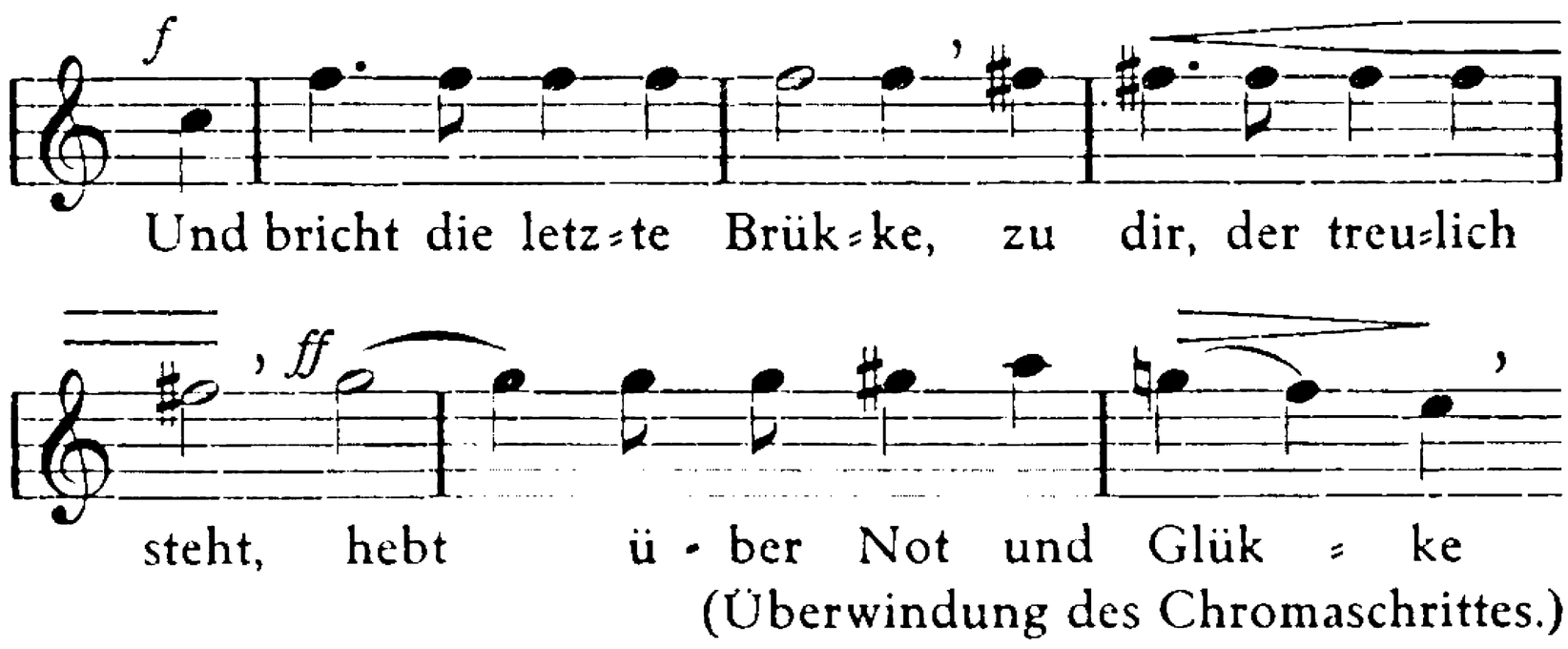




Synkope auftaktig.
(Widerständige Leittöne.)

Nr. 254.

Wolf: Sechs geistl. Lieder usw., Nr. 6, Erhebung, Sopran.

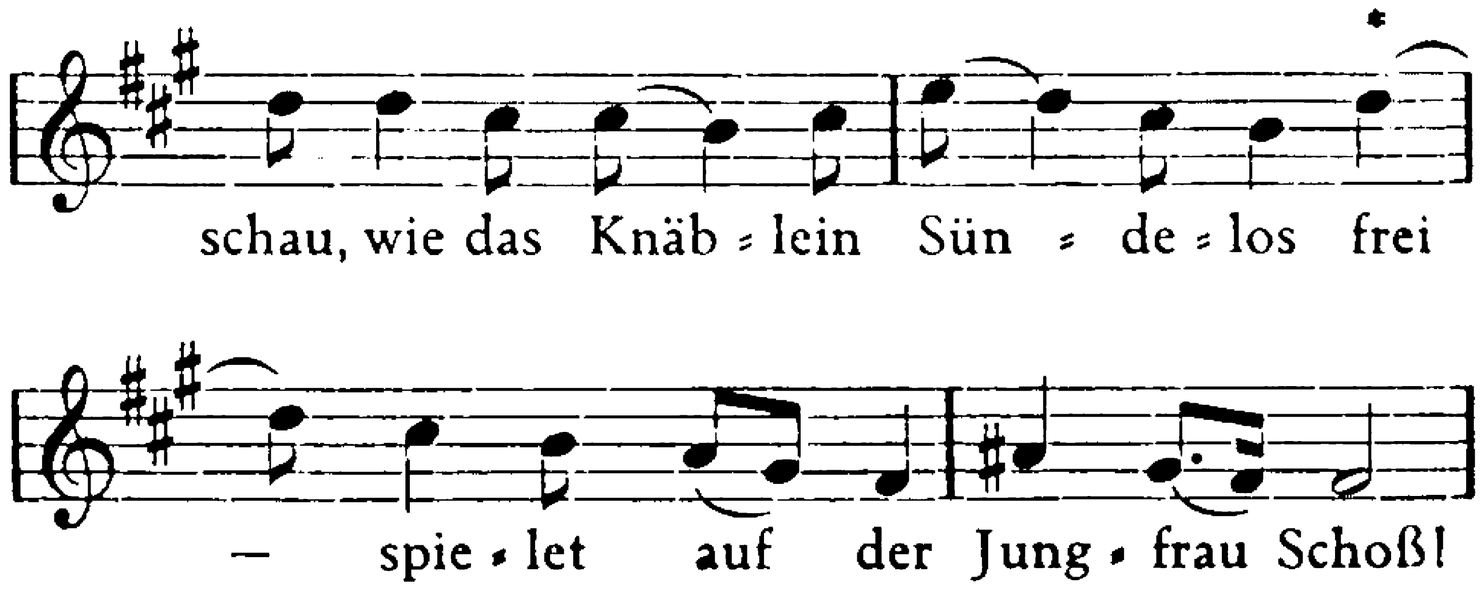


(Überwindung des Chromaschrittes.)

Alle diese im engeren Sinne melischen Züge treten jedoch in Wolfs Liedschaften zurück vor dem Fanatismus des Worte=deuters, vor dem Gestaltungstrieb, der sich vornehmlich im *Rhythmischen* verwirklicht. *Ein* Ausdrucksmittel ist vor allem charakteristisch für Wolfs Art, die Sinngehalte des Textes in Me=los umzusetzen: die *Synkope als drängende Vorwegnahme*, als stürmisches, ausdrucksgeladenes Überwältigen der Akzentord=nung. Meist setzt sie „gedrängt" und betonungsgeschärft am Taktende ein, wie mit machtvollem Zugriffe herausgehoben aus dem Flusse und den Schwerpunkt schier „überwältigend".

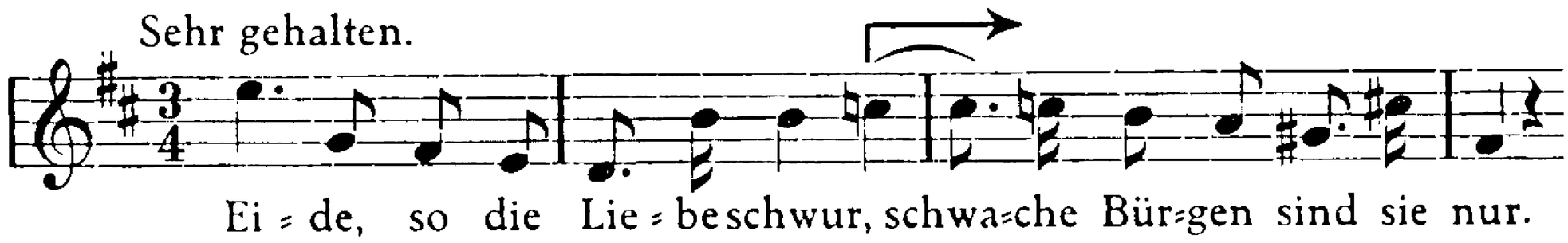
Nr. 255.

Wolf: Auf ein altes Bild, Mörike=Lieder Nr. 23.



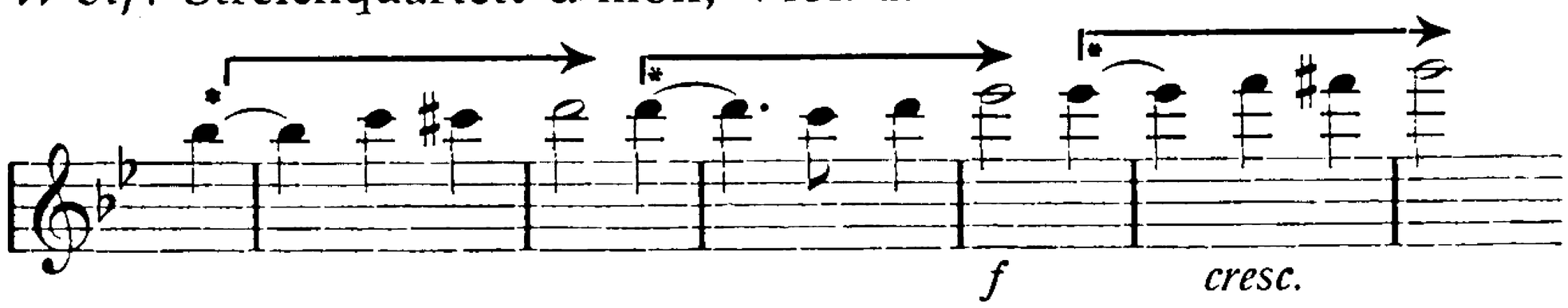
Nr. 256.

Wolf: Eide, so die Liebe schwur, Spanisches Liederbuch Nr. 10.



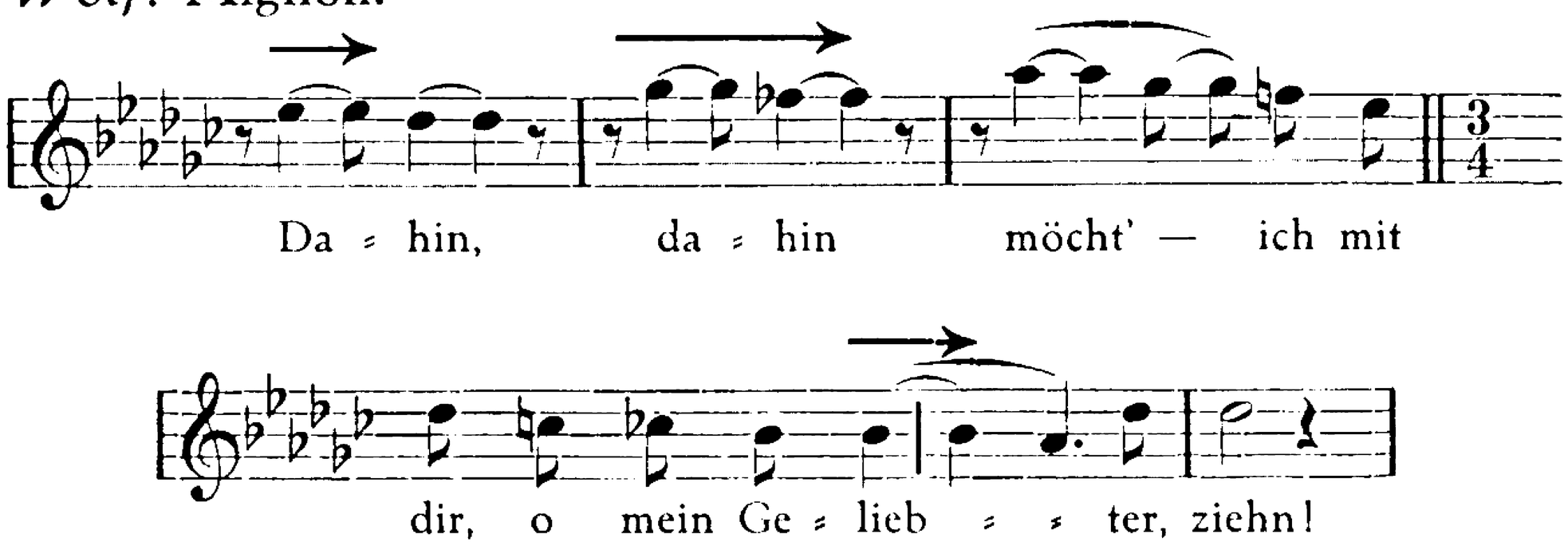
Nr. 257.

Wolf: Streichquartett d=moll, Viol. I.



Nr. 258.

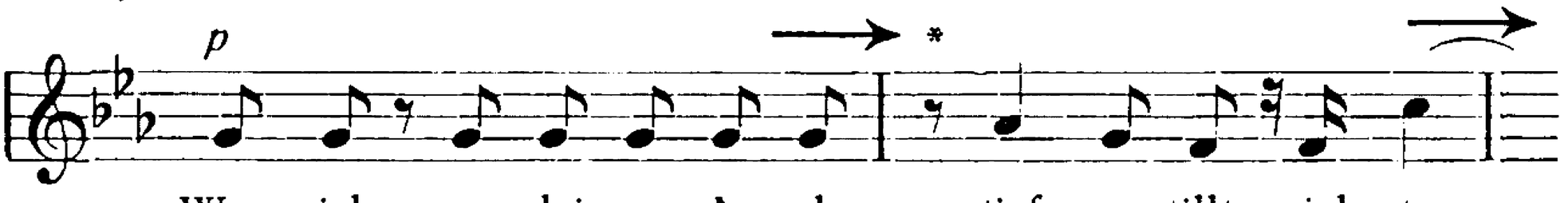
Wolf: Mignon.



Daß solche Stauungen des Zeitflusses nicht auf dynamischer Sättigung beruhen, sondern als Ausdruck ewig vorwärtsweisenden Dranges zu deuten sind, erweisen die sinnverwandten *Innenpausen:* Gebärden, die gleichsam „ins Leere greifen".

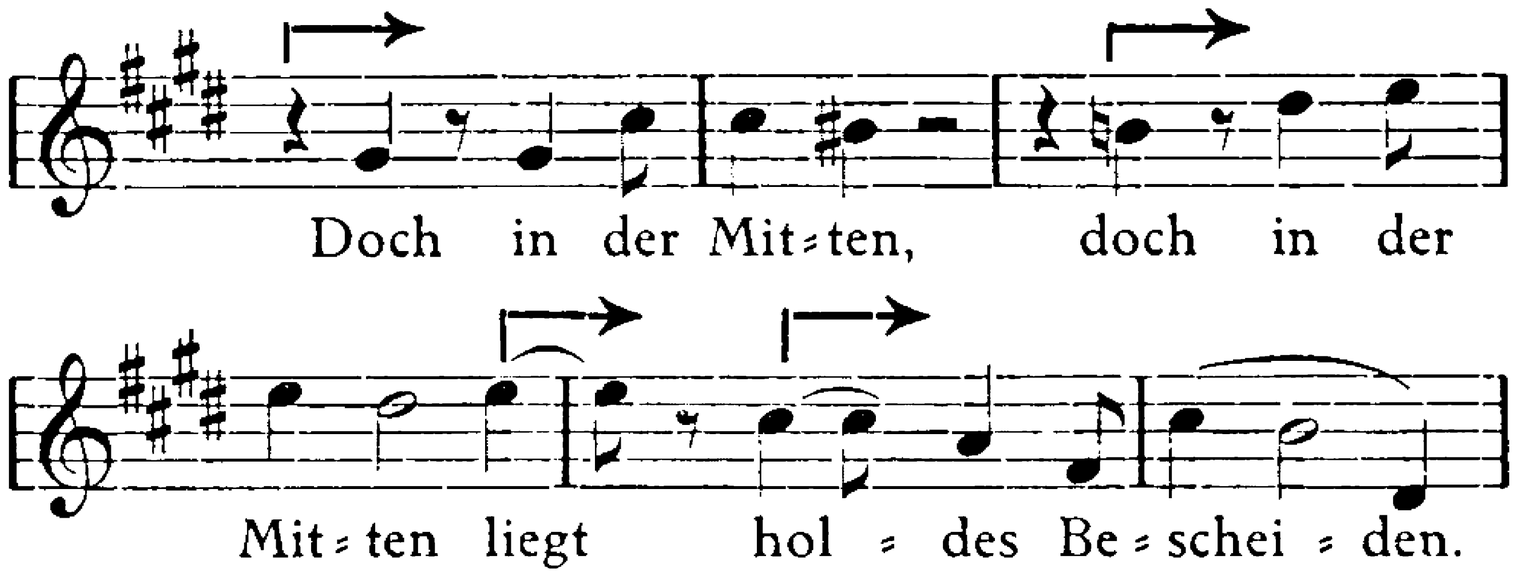
Nr. 259.

Wolf: An die Geliebte, Mörike=Lieder Nr. 32.



Nr. 260.

Wolf: Gebet, Mörike-Lieder Nr. 28.

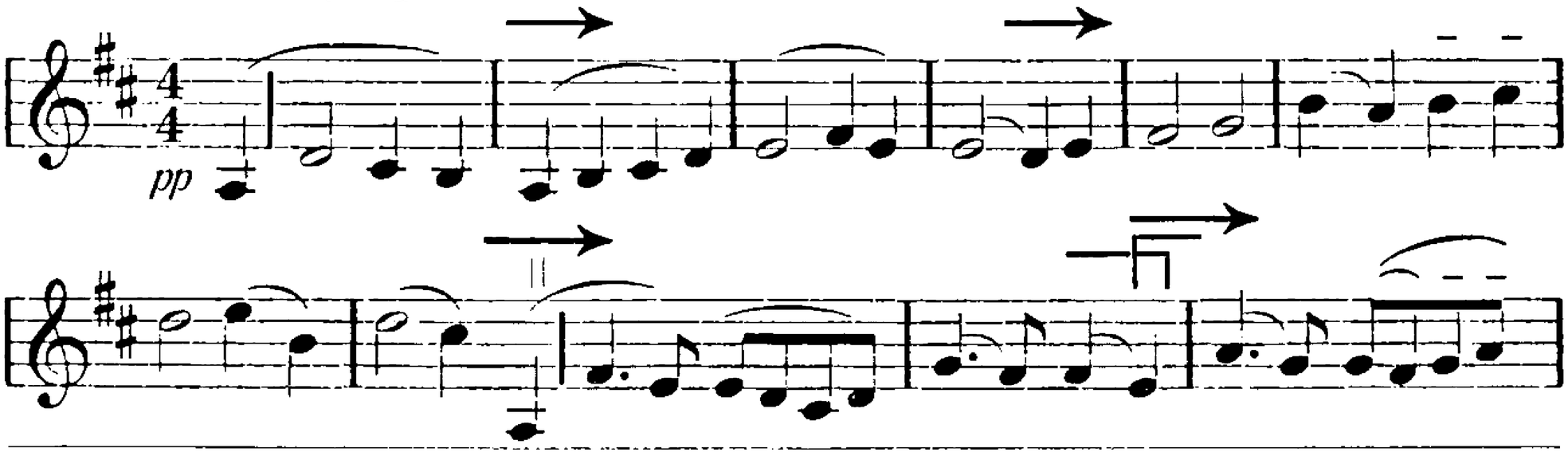


Gustav Mahler (Typus III)

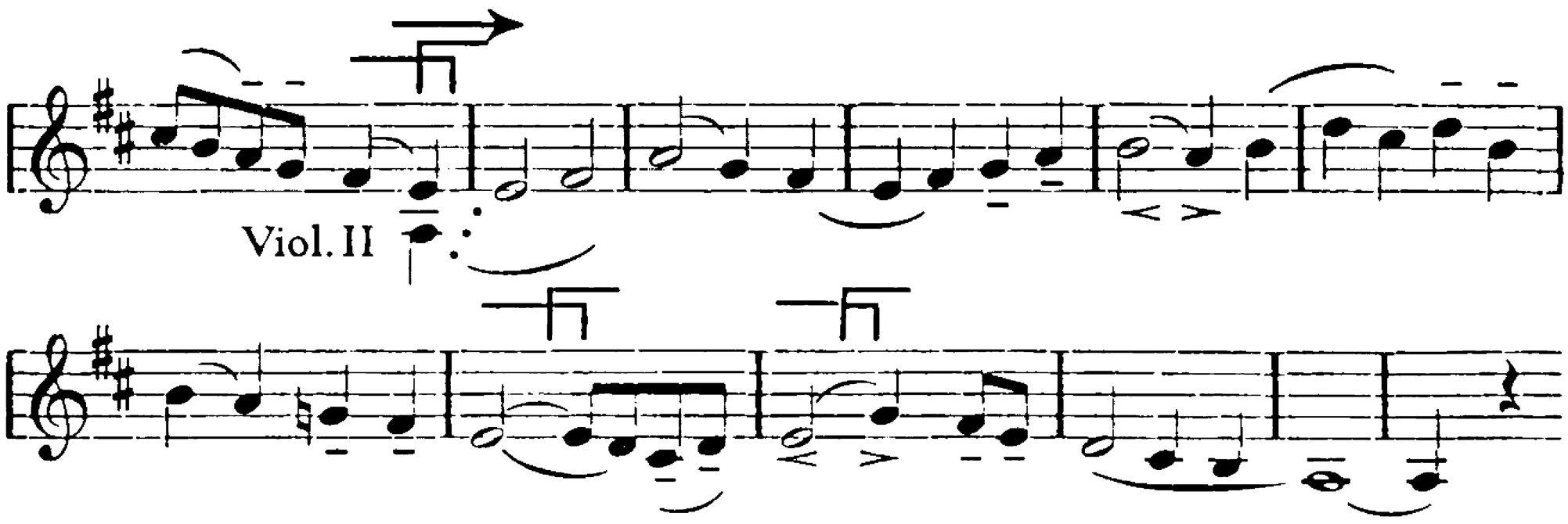
Es liegt an der geschichtlichen Situation Gustav *Mahlers*, wenn in seiner Musik die Gegensätze hart aufeinanderprallen: hier der persönliche Ausdruck, das Bekenntnis, oftmals bis zur überdrastischen Geste oder zur larmoyanten Gefühlsschwelgerei gesteigert, dort das redliche Bemühen, „objektive" Formen zu erbauen. Gleich Wagner, dem größeren Vorbilde, müht er sich unablässig und vergeblich um Erlösung, um Befreiung aus den bedrückenden Fesseln der Ichheit, dem Vermächtnis eines individualistischen Zeitalters. Als ein Sinnbild kosmischer Sehnsucht ist Mahlers beharrliche und unglückliche Liebe zum Kontrapunkt zu deuten; nur so erklärt sich sein dumpfes Ringen um die „unendliche Melodie", dem innerhalb der Gehäusewelt nachklassischer Motivtechnik gewiß die Erfüllung versagt bleiben mußte. Gerade dort, wo er lyrisch-„kantabel" schreibt und liedhafte Sätze der Wiener Klassiker zum Vorbilde erwählt, kommt dieses Unendlichkeitsgefühl[1] überzeugend zum Ausdruck.

Nr. 261.

Mahler: 7. Symphonie, Finale, Viol. I.



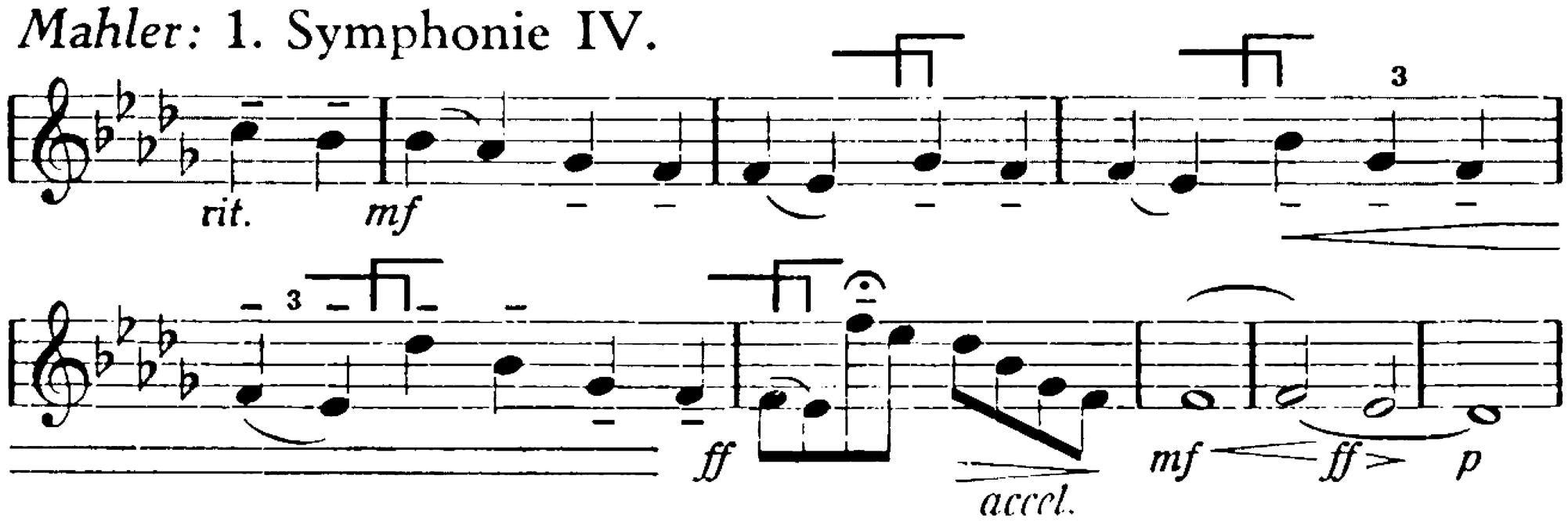
[1] Über Mahlers Schicksalsglauben vgl. man die Bemerkungen von Richard Specht (Gustav Mahler I, 4. Aufl., Berlin und Leipzig 1913, S. 355).



Wohl ist das Melos mannigfach gepreßt und gefaltet, aber selbst über die tiefsten Klüfte reicht schließlich doch ein Verbindungssteg hinüber. In Schwung und Rückschwung entfaltet sich jegliche Steigerung, und die Kräfte sind immer nur *Durchgangsorte* eines gleichmäßig übergreifenden Sinnzusammenhangs. Man vergleiche die folgende, gewiß „quälerisch" anmutende und doch lückenlose Steigerung mit Bruckners harmonischen Wellenzügen und mit Hugo Wolfs stürmisch-aggressiven Überbietungen.

Nr. 262.

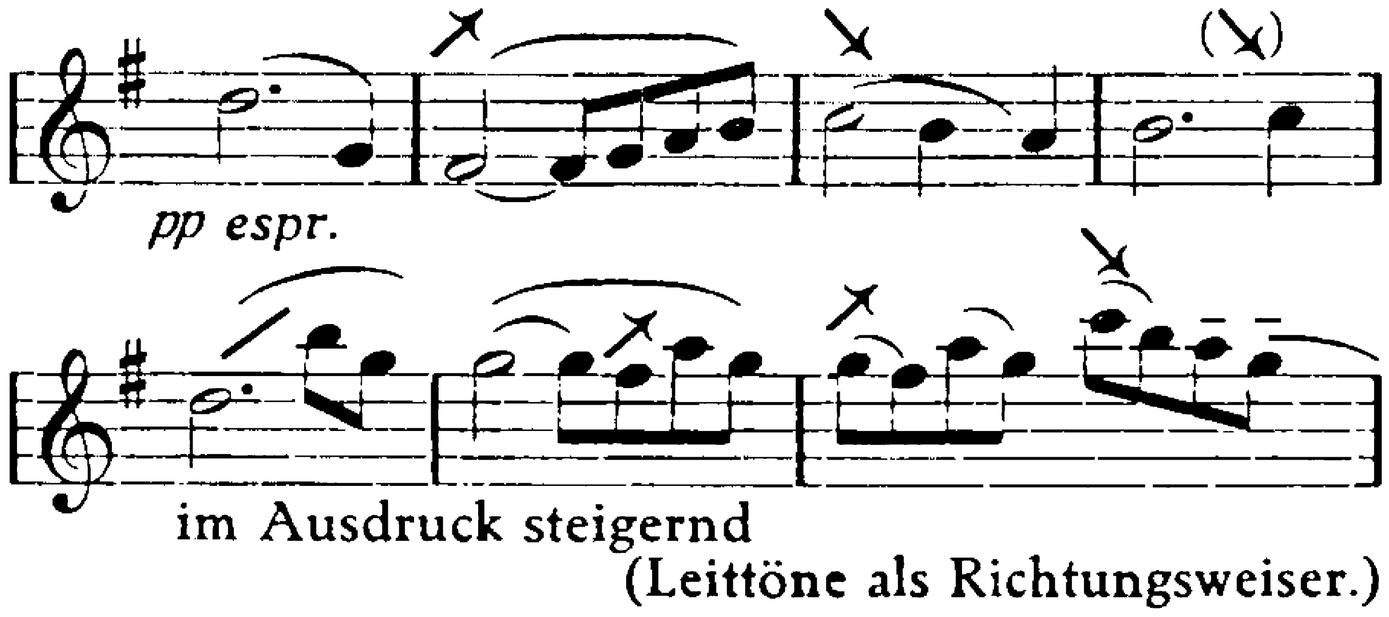
Mahler: 1. Symphonie IV.



Die nachstehenden Beispiele mögen verdeutlichen, wie alle elementarischen Mächte des melodischen Feldes als „Gleise" dienen.

Nr. 263.

Mahler: 4. Symphonie III, ruhevoll, Viol. II.

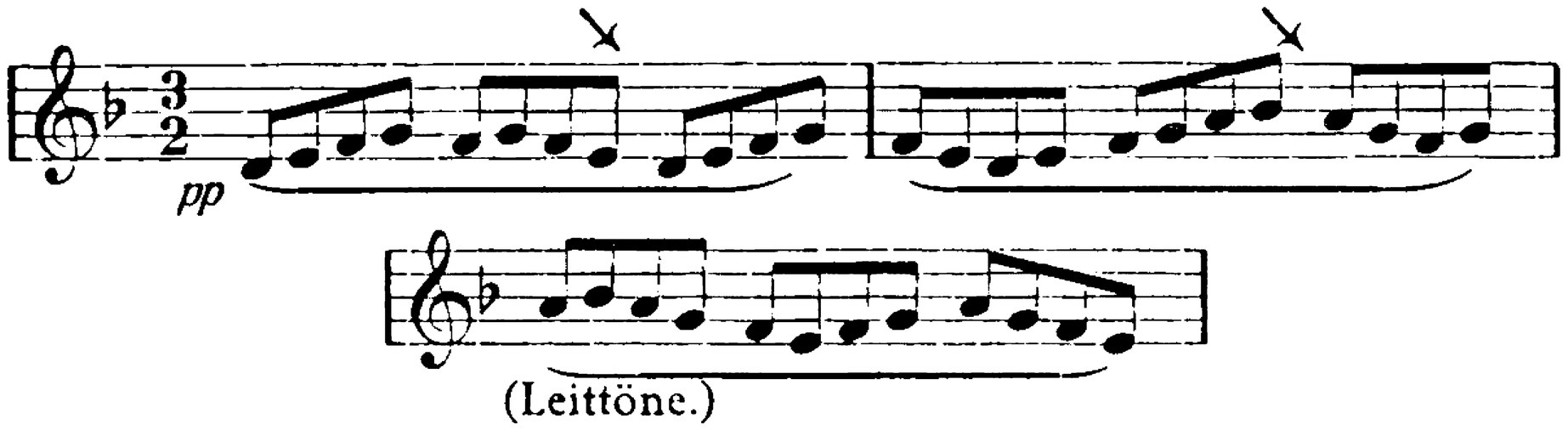


(Leittöne als Richtungsweiser.)

Nr. 264.

Mahler: Der Einsame im Herbst (Das Lied von der Erde).

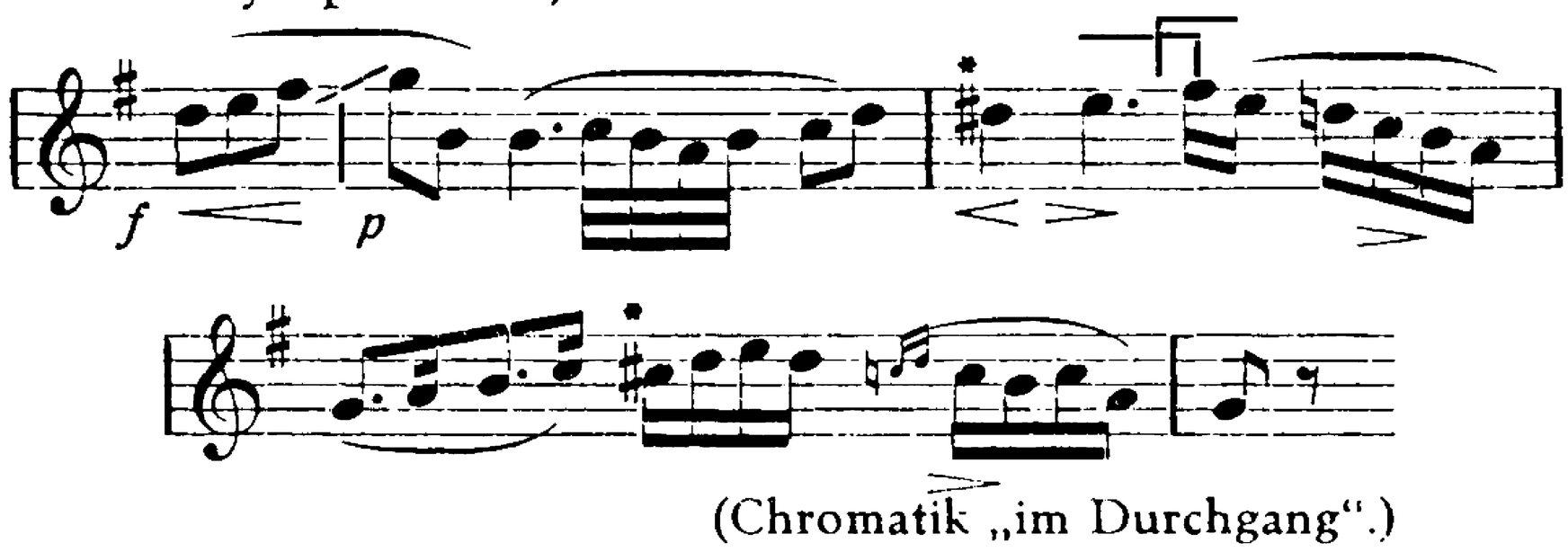
Etwas schleichend. Ermüdet.



(Leittöne.)

Nr. 265.

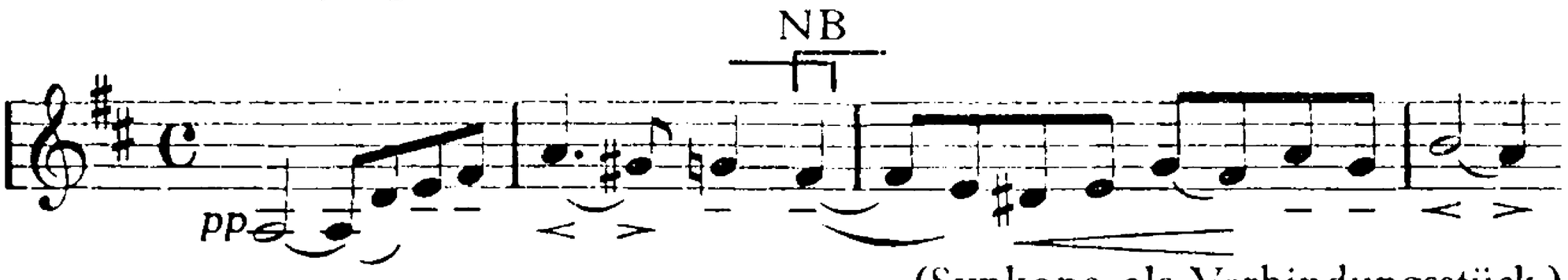
Mahler: 4. Symphonie I, Viol. I.



(Chromatik „im Durchgang".)

Nr. 266.

Mahler: 3. Symphonie VI, Viol. I.



(Synkope als Verbindungsstück.)

XIII. DEUTUNG DER PERSONALTYPEN

Melodische Gestalten aus sechs Jahrhunderten der abendländischen Musikgeschichte haben wir an uns vorüberziehen lassen, um die Unabhängigkeit der Personaltypen vom stilistischen Rhythmus der Generationen wie von den Sonderfärbungen der nationalen Stilkreise darzutun. (Als ein bekannteres physiognomisches Gegenbeispiel mag die wissenschaftliche Erforschung der *Handschrift* genannt werden: auch der Graphologe muß bei tiefer eindringender Individualdeutung mit der Formensprache bekannt sein, die des Schrifturhebers Umwelt bildet.) Nunmehr

gilt es, die Sinngehalte der drei Typen auf Grund unserer Melos-Erfahrungen zusammenfassend darzustellen. Zum Ausgangspunkte nehmen wir die Grundfrage unserer melodiestilistischen Erwägungen: Welche Aufgabe erfüllen die „psychoiden" Mächte des melodischen Feldes im Musikgeschehen?

Im Melos des *I. Typus* erweist sich diese Kräftewelt als der Ort unmittelbarer *Ausströmung*, als der Mutterschoß unaufhörlichen organischen Werdens. Glühend, enthusiastisch, alldurchseelt, in liebender Verbundenheit entwachsen die Geschehnisse dem bergenden Grunde. Der kosmische Eros ist es, „der alles begonnen".[1] Nicht als ein gemessenes Schreiten von Punkt zu Punkt erscheint die Tonbewegung, sondern als ein Überströmen, Überfließen; unscharf umrandet bleibt darum jegliche Einzelgestalt, sphärisch verhüllt („Sfumato"). Aus geheimnisvollem, lebendigem Wurzelgrunde quillt und blüht das tönende Geschehnis empor und taucht wiederum zurück in die vorgeburtliche Dämmerung. Spannung und Lösung, Systole und Diastole heißen die Pole des unaufhörlich pulsierenden, atmenden Wechselspiels, dessen Anfang und Ende sich unauflöslich ineinander verschränken. Die melodische Urgestalt ist der *Kreislauf*, die gerundete, schwingende, niemals zielstrebig vorstoßende Entfaltung.

Mit der stillen, traumhaften Unmittelbarkeit des pflanzlichen Wachstums vollzieht sich das Schaffen. Kunst ist ein magischer Vorgang, ein geheimnisvolles Erblühen, ein wunderbares Spiel, das seinen göttlichen Sinn und seine Erfüllung ganz in sich selbst trägt, das in jedem Augenblicke seines Ablaufs „am Ziele" ist. Denn es gibt keine jenseitigen Forderungen, sondern im Hier und Jetzt, im fließenden Bilderstrome und seinen lebendigen Ausgeburten selbst liegt aller Sinn beschlossen. Immer sind es bedeutungserfüllte Ganzheiten, die von höheren Sinngestalten organisch übergriffen werden. Darum gilt auch nur die abgeschlossene, gerundete und vollendete Zeitgestalt, das *Vergangenheits*geschehen, als der Ausdruck erfüllten Daseins. Rückwärts, zu den „Müttern"

[1] Als wollüstig-selige Ekstasis hat Ludwig Klages (Vom kosmogonischen Eros, Jena 1926, S. 53 ff.) das vorweltlich ungebrochene Seelentum des erdgebundenen Menschen geschildert. Es kann jedoch kein Zweifel sein, daß die *abendländischen* Ausformungen diesem Urbilde nur nahezukommen vermögen, ohne jedoch seine Erfülltheit ganz darzuleben.

alles Werdens, wendet sich der Blick. Der Schaffende selbst verhält sich im wesentlichen empfangend, fast möchte man sagen: erleidend. Hingegeben der Fülle der Gesichte, hineingestellt in den heiligen Wandelfluß der Zeitlichkeit, doch ohne einen festgegründeten Standort, lebt der Mensch in beglückender Verbundenheit mit allem, was ihn umgibt.

Der *III. Typus* nimmt die psychoide Kräftewelt als *Durchgangs*stelle weitreichender, übergreifender Sinnzusammenhänge. Sie ist nicht mehr unmittelbares, sondern nur noch mittelbares, gleichnishaftes, über sich selbst hinausweisendes Zeugnis eines höheren Schöpfertums, eines jenseitigen Sinnes, der von fernher in die Sinnenwelt einströmt. Die weithinstrahlenden Bedeutungen lassen das einzelne tönende Ereignis als ein verhältnismäßig geringwertiges, untergeordnetes, ja bruchstückhaftes Geschehen gegenüber dem großen kosmischen Rhythmus erkennen, der in erhabener Gleichförmigkeit das All durchwaltet und den kleinsten wie den größten Ereignissen sein ewiges Maßgesetz auferlegt. Nicht in der verleiblichten Sinngestalt liegt die Erfüllung, sondern bestenfalls im Ganzen, von dessen vorgegebener Harmonie das Einzelne, obwohl bruchstückhaft, ein mikrokosmisches Abbild vermittelt. Die Urgestalt des Melos ist die weiträumig angelegte, von gleichförmig herniederfahrenden Strahl-Impulsen des Akzentrhythmus gemeißelte *Festform*, die objektive, statuarische Gestalt. Als idealtypisches Urbild, wenngleich nicht allzu häufig verwirklicht, mag die „große Form", die „unendliche Melodie" gelten. Ein Transzendenzerlebnis kündigt sich hier an. Hinter dem Sinnenleben webt die geheimnisvolle göttliche Vorsehung, die alles lenkt und erhält, ohne sich im Einzelnen endgültig zu manifestieren. Darum ist auch der gegenwärtige Augenblick ein Durchgangspunkt, die Mitte zwischen dem Entschwundenen und dem Neuentstehenden, ein Sinnbild des ewigen wandellosen Seins hinter dem wechselvollen Flusse der Erscheinungen. Auch als Schaffender bleibt der Mensch dem übergreifenden Zusammenhange eingeordnet und verbunden. Obwohl er gleichsam in der Raumesmitte seinen festen, bevorzugten Standort innehat und nach allen Seiten freien Blicks den Kosmos überschaut, bewahrt er sich doch das Erlebnis der Abhängigkeit und Gebundenheit.

Für den *II. Typus* endlich sind die Kräfte der Sinnenwelt ihrer unmittelbaren Lebendigkeit, ihres magischen und kosmischen Ausdrucks fast gänzlich entkleidet. Der Schaffende nimmt sie vorwiegend als *Widerstände,* an deren „Überwindung" sich sein *persönliches Ethos* entzündet. Als die melodische Urgestalt (immer nur näherungsweise verwirklicht) darf das *Zellen-Aggregat* gelten. Es ist sicher, daß die Eigenbedeutung der sinnlichen Phänomene in den Werken dieses Typus an Wert gemindert wird. Die Sinnlichkeit ist nicht mehr beseligende Offenbarung oder verehrungswürdiges Symbol übergreifenden Sinnes, sondern vorerst Mittel zum Zweck, Leistungsträger von Bedeutungen, die ihrerseits erst von dem eigenständigen *Ich* des Schaffenden geprägt werden und darum nur als Beziehungsgrößen verständlich sind. Freilich will es uns gewagt erscheinen, so weit wie *Becking*[2] zu gehen, der dem II. Typus eine völlig mechanische, entseelte Welt von „toten Blöcken" oder amorpher Materie zuweist, eine Auslegung, die den Sachverhalt — soweit von *Kunstwerken* und nicht etwa von technischen Aggregaten die Rede ist — doch wohl etwas überspitzt. Vielleicht genügt es, zu sagen, daß der Angehörige dieser Gruppe sich bemüht, den stetigen Zusammenhang der psychoiden Wesenheiten immer wieder zu *durchbrechen,* um seiner Aktivität Ansatzpunkte zum „Eingreifen" (in die Weltordnung) zu verschaffen. Diesem aggressiven, zielweisenden Verhalten entspricht das Zeiterlebnis des II. Typus, dessen Schwerpunkt immer im *Zukünftigen,* d. h. aber im Unerfüllten liegt. Der gegenwärtige Augenblick ist nur ein Sprungbrett für die Zukunft; alles Heil liegt im Ziel, das jedoch im Grunde unerreichbar bleibt, denn alle irdischen, verleiblichten, gegenwärtigen Zwecke verwandeln sich mit dem Augenblicke ihrer Erreichung in neue Mittel für andere, noch fernerliegende Ziele. In den Kunstwerken dieses Typus verkörpert sich das Erlebnis eines transfiniten, alle endlichen Bestimmungen übersteigenden Unendlichkeitsdranges. Es ist klar, daß in alledem eine bedeutsame Erhöhung der persönlichen Machtvollkommenheit liegt und zugleich eine eigentümliche Minderwertung der Erscheinungswelt. Der Künstler dieser Artung erlebt die Welt im Blickpunkte der Ichheit. Indem er fortwährend Substanz in Funktion

[2] Der musikalische Rhythmus usw. S. 47, 49, 74, 75.

auflöst, bewährt er sich als Selbstschöpfer, als frei schaltender Herr des Werdevorgangs.

Unweigerlich führt unser Deutungsversuch weit hinaus über die psychologisch und philosophisch umgrenzten Gelände, innerhalb deren die bisherige Typenforschung ihre Lösungen darbot. Unbeschadet mannigfacher getreulich erfaßter Wesenszüge können sie uns nicht mehr bedeuten als Wegweiser und Näherungswerte, denn sie umkreisen von den verschiedensten „innerweltlichen" Zugangswegen ein Problem, dessen Mittelpunkt offenbar in einem ganz anderen Bereiche beheimatet ist: *im religiösen Erlebnis und seiner bildhaften Ursymbolik.* Denn die Stellung des schöpferischen Menschen zur „Welt" (der sinnlich-sittlichen Phänomene) ist im tiefsten Grunde nichts anderes als ein Ausdruck seiner Hingabe an das Göttliche.

Darum aber bleibt auch unserem Untersuchungsgange das letzte Wort auszusprechen versagt. Denn nicht nur die Deutungspfade der Sprach- und Musikwissenschaft, sondern *alle fach*wissenschaftlich umgrenzten Zugangswege erweisen sich als zu schmal, um die Fülle des Sinngehaltes, mit welchem die Personaltypen das geschichtliche Leben durchformen, allseitig zu erschließen. Es bedürfte einer vergleichenden Überschau größten Stils, einer „Makromorphologie" der Kulturen auf religionswissenschaftlicher Grundlage, um die Urbilder, die „Archetypen", ans Licht zu rücken. Ein Lösungsversuch dieser Art soll demnächst vorgelegt werden.

NAMENVERZEICHNIS

Albrechtsberger, Joh. Georg 176.
Anonymus, deutscher, des 15. Jahrhunderts 80. 82. 87–88.
Anonymus, italienischer, des 15. Jahrhunderts 80. 81. 85–87.
Avenarius, F. 45.

Bach, Phil. Emanuel 114. 176.
Bach, W. Friedemann 14.
Bach, Joh. Seb. 37. 49. 54. 56. 100. 101. 102–108. 109. 111. 112. 113. 116. 117. 126. 168. 171.
Balzac, Honoré de 45.
Bauernfeldt 159.
Baum, Josef 141.
Becking, Gustav 14. 15. 37. 38. 53. 55–60. 71. 81. 91. 93. 119. 143. 157. 159. 194.
Beethoven, Ludwig van 37. 48. 55. 57. 117. 118. 119. 120–122. 126. 129. 133. 138–158. 161. 162. 166. 169. 175. 179.
Berggreen, A. P. 50.
Berlioz, Hektor 59.
Bernoulli, C. A. 24.
Besseler, Heinrich 139.
Brahms, Joh. 48. 55. 155. 174.
Bruckner, Anton 48. 173. 174. 175. 176. 177. 178–186. 190.
Burckhardt, Jakob 27.
Buxtehude, Dietrich 37. 100.

Carlyle, Thomas 45.
Carus, Carl Gustav 23. 52.
Comte, Auguste 45.
Corneille 45. 47.

Dacqué, Edgar 32.
Decsey, E. 175. 177.
Democrit 45.
Descartes, René 19.
Deutsch, Otto Erich 159.
Dischner, Oskar 85.
Dilthey, Wilhelm 13. 14. 15. 34. 35. 43–48. 54. 55. 58.
Dostojewski, F. 37.
Dufay, Guillaume 59. 80. 81. 82–85. 93.
Dunstaple, John 80.
Dvorák, Max 82.

Ebbinghaus, H. 61.
Eijk, J. u. H. van 81.
Eitner, Robert 98.
Epikur 45.

Fichte, Johann Gottlieb 22. 45. 48. 121.
Franck, Melchior 91. 92. 93–95. 96.

Gabrieli, Andrea 92.
Gluck, Christoph von 49.
Goethe, Wolfgang von 13. 25. 36. 37. 39. 41. 42. 43. 45. 48. 50. 51. 53. 57. 62. 121. 122. 128.
Grabmann, Martin 20.
Gründler, Otto 24. 36.
Gundolf, Friedrich 36.
Guttmann, A. 53.

Haas, Willy 25.
Halm, August 177. 179.
Häberlin, Paul 24. 27.
Händel, Georg Friedrich 37. 48. 54. 56. 100. 101. 107. 108–113. 114. 116. 120. 122. 123. 126. 130.
Hartmann, Nikolai 22. 23. 26.

Hasler, Hans Leo 91. 92. 95-98. 176.
Haydn, Joseph 54. 120. 121. 138. 143. 175.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 27. 45. 49. 54.
Heraklit 45.
Hirzel, Rudolf 19.
Hobbes, Thomas 45.
Hoffmann, E. Th. A. 159
Hölderlin, Friedrich 49. 51. 54.
Hornbostel, E. M. von 64.

Jaspers, Karl 20. 36.
Jommelli, Nicola 122.
Josquin de Près 93.
Jung, C. G. 36.

Kant, Immanuel 13. 19. 22. 24. 41. 42. 43. 45. 47. 48. 54. 56. 61. 62. 118. 121.
Kaufmann, E. 139.
Kerler, Dietrich 22. 23.
Kern, Hans 24.
Kirnberger, Joh. Phil. 176.
Klages, Ludwig 24. 25. 29. 30. 31. 34. 65. 133. 192.
Köhler, Wolfgang 20.
Krüger, Felix 53.
Kuhnau, Johann 37. 100.
Külpe, Oswald 61.
Kungfutse 25.
Kurth, Ernst 100. 102. 103. 107. 176. 180. 181. 186.

Landini, Francesco 71. 74–78. 79. 82. 84. 85.
Lang, O. 176.
Leibniz, Gottfried 45. 100.
Leonel 80.
Lessing, Wilhelm Theodor 27.
Lietzmann, H. 52.
Lipps, Theodor 61.
Louis Ferdinand, Prinz 159.
Lucrez 45.
Ludwig, Friedrich 72. 75.

Machault, Guillaume de 71. 72–74. 75. 77. 78. 81. 83. 84.
Mahler, Gustav 173. 174. 177. 178. 189–191.
Maine de Biran, Fr. P. G. 45.
Mann, Thomas 25.
Marpurg, Friedr. Wilh. 176.
Marx, Adolf Bernhard 176.
Mattheson, Johann 176.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 159. 168–171.
Meumann, Ernst 61.
Meyer, Conrad Ferdinand 48.
Mozart, Wolfgang Amadeus 48. 54. 57. 120. 121. 122–138. 143. 145. 147. 149. 156. 157. 160. 161. 164. 165. 175. 177. 178. 181. 182. 183. 184.
Mussorgski, M. 37.
Müller-Blattau, Josef 101.
Müller-Freienfels, Richard 36. 61.

Nietzsche, Friedrich 13. 41.
Neumann, Wilhelm 20. 21. 24.
Newton, Isaac 32.
Nohl, Hermann 14. 15. 40. 46. 53–55. 58.

Palestrina, Giovanni Pierluigi 176.
Paumann, Konrad 82.
Pirro, André 102.
Plato 45. 47.
Plessner, Hellmuth 24. 27. 31. 32.
Prätorius, Michael 91. 92. 94. 98–99. 100.

Reicha, Anton 176.
Rickert, Heinrich 22. 34.
Riemann, Hugo 118. 134. 152. 153. 157. 158.
Riepel, Joseph 176.
Rousseau, Jean Jacques 40.
Ruisbroec 81.
Rutz, Josef 14. 48.

Rutz, Klara 14. 48.
Rutz, Ottmar 14. 38. 46. 48–52. 53. 55. 69. 71.

Schein, Johann Hermann 100.
Scheler, Max 24. 26. 31.
Schelling, Friedr. Wilh. Josef 45. 48.
Schiller, Friedrich von 13. 24. 38–41. 43. 45. 47. 48. 51. 118. 121.
Schlegel, A. W. 41.
Schleiermacher, Friedr. Daniel 45.
Schopenhauer, Arthur 22.
Schubert, Franz 48. 54. 159. 160–167. 171. 177. 178. 181.
Schubert, Gotthilf Heinr. von 24.
Schulte, Hans 53.
Schumann, Robert 155. 159. 160. 168. 169. 171–173.
Schütz, Heinrich 37. 98. 100.
Schwarz, Oswald 28.
Schweitzer, Albert 102.
Sechter, S. 176.
Selz, O. 36.
Sievers, Eduard 14. 52–53. 55.
Simmel, Georg 13. 38. 41–43. 54. 62.
Shaftesbury, A. A. C. 45.
Skrjabin, Alexander 37.
Specht, Richard 189.
Spengler, Oswald 21. 34. 37.
Spinoza, Baruch de 45.
Steinitzer, Max 61.
Stendhal 45.
Stern, William 21.
Strauß, Richard 174.
Strawinski, Igor 37.
Strich, Walter 26. 27.
Stumpf, Carl 63. 64.

Telemann, Georg Philipp 37. 56. 100. 101. 107. 113–120. 133. 151.
Tessmann, Günter 64.
Thomas von Aquino 20.
Türk, Daniel Gottlob 176.

Unger, Rudolf 44.

Wagner, Richard 59. 120. 139. 174. 175. 177. 178. 189.
Weber, Gottfried 176.
Weber, Karl Maria von 159. 168.
Weber, Max 34. 35.
Windelband, Wilhelm 34.
Witasek, Stephan 61.
Wolckenstein, Oswald von 71. 72. 78–80.
Wolf, Hugo 139. 173. 174. 176. 177. 186–189. 190.

Druck von J. G. Oncken Nachfolger, G. m. b. H., Kassel.